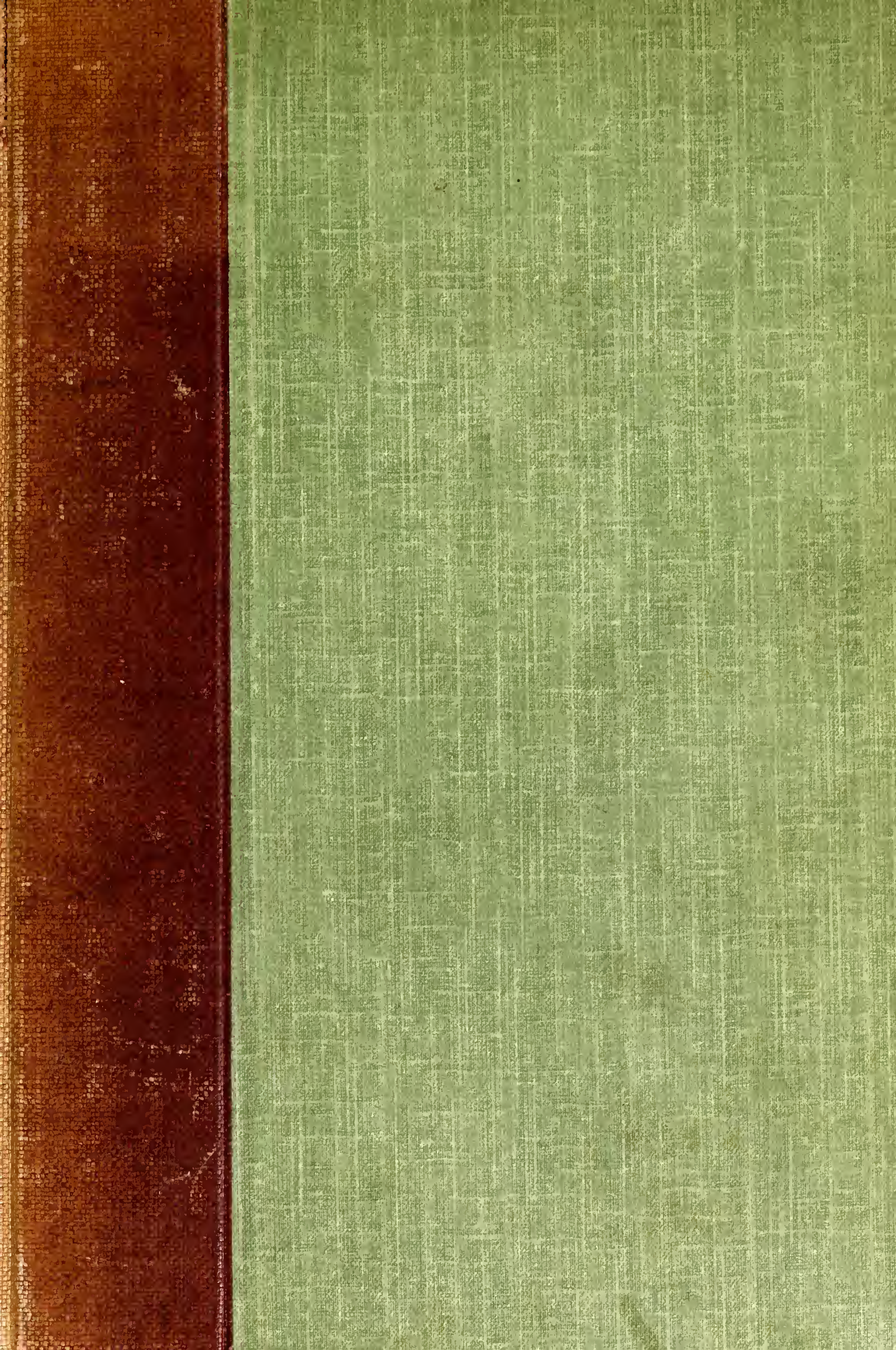
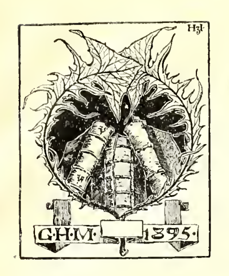








Georg Heinrich Meyer
Verlagsbuchhandlung
• • • • • • • **Leipzig.**

Ankündigung.

✽

Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen

von

Dr. Theodor von Frimmel.

✽ ✽

P. P.

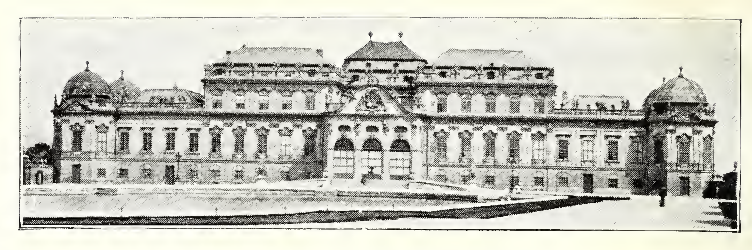
Zu den früher im Verlage von C. C. Buchner in Bamberg herausgegebenen „Kleinen Galeriestudien“ und der bei mir erschienenen „Neuen Folge“ beginnt soeben in meinem Verlage als dritte Folge eine „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ zu erscheinen. Das Unternehmen wird wie bislang in Einzellieferungen zur Ausgabe gelangen und insgesammt ca. 70 Bogen (Gesammtpreis ca. 30 M.) umfassen.

Näheres über die Anlage des Werkes ist aus der umseitigen Inhaltsübersicht ersichtlich. Wien ist eine Galeriestadt ersten Ranges, der Verfasser als Fachmann auf dem Gebiete der Galeriekunde hinlänglich bekannt. Das Alles und die Förderung, welche das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien dem Unternehmen zu teil werden lässt, bietet die Gewissheit, dass hier ein Werk geschaffen wird, das von grundlegender Bedeutung sein und bleiben wird. So sei denn die Publikation der Beachtung der Kunstgelehrten und Forscher sowie der weiten Kreise der Bilderfreunde und Liebhaber angelegentlich empfohlen.

Alle Buchhandlungen sowie die unterzeichnete Verlagshandlung nehmen Bestellungen entgegen.

LEIPZIG, Neujahr 1898.

Georg Heinrich Meyer.



Ansicht des oberen Belvedere in Wien.

Inhaltsübersicht.

Galeriestudien

(dritte Folge der kleinen Galeriestudien)

Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen.

I. Band.

Einleitung.

Allgemeine Wertschätzung des Wiener Gemäldebesitzes durch Stimmen aus verschiedenen Zeiten und Richtungen. Der gegenwärtige Bestand an Bildern beläuft sich in Wien auf etwa 10 000. Hinweis auf die Anzahl von Gemäldesammlungen, die Wien seit dem 17. Jahrhundert besitzt. Zusammensetzung der Wiener Galerien. Einheimische Malerei. Eingeführte Bilder. Ausfuhr. Wiens Gemäldehandel seit dem 18. Jahrhundert. Versteigerungen und ihre Kataloge. Das Wiener Ausstellungswesen. Vergleichungen mit Paris, London, Amsterdam, München und anderen grossen Städten. Wien war in mancher Beziehung zurückgeblieben, ist aber in verhältnismässig kurzer Zeit eine Galeriestadt ersten Ranges geworden, deren Gemäldebesitz eine wissenschaftliche Behandlung beanspruchen darf.

I. Kapitel.

Die Kaiserliche Gemäldesammlung.

Vorgeschichte. Die Rudolfinische Kunstkammer. Die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ihre Entstehung. Die Galerie in der Stallburg. Das Belvedere und Mechel's Aufstellung. Die Ambrasersammlung. Übersiedelung ins neue Hofmuseum. Die neuen Aufstellungen. Kritischer Gang durch die Galerie. Die Italiener, Spanier und Franzosen. Die Niederländer. Die Deutschen. Moderne Bilder.

(Kapitel I soll auch in Sonderausgabe erscheinen.)

II. Kapitel.
Die fürstlich Liechtenstein'sche Galerie, die Galerien Harrach und Schönborn.

Liechtensteingalerie. Ihre Entwicklung. Inventare, Kataloge, Übersicht über das gegenwärtig Vorhandene. Die gräfl. Harrach'sche Galerie. Die Galerie Schönborn. Bilder im Besitz des Fürsten Schwarzenberg.



Holbein, Bildnis des Herrn Wedigh. (Galerie Schönborn.)

III. Kapitel.
Aufgelöste Privatgalerien des 18. Jahrhunderts.

Die Galerie des Prinzen Eugen von Savoyen. Kleinere Sammlungen. Baron Bruckenthal, Greiner, die Suttner'schen Bilder. Ungenannte Sammlungen.

IV. Kapitel.

Die Galerie Lamberg und die Wiener Akademie der bildenden Künste.

Zur Geschichte der Akademie. Die Lamberg'sche Schenkung. Die Zuzüge aus Venedig. Die Preisarbeiten. Neuere Ankäufe und Geschenke. Kritische Besprechung des Vorhandenen. Eine neue Aufstellung.

(Kapitel IV soll auch in einer Sonderausgabe erscheinen.)



Waldmüller, Weihnachten. (Wien, Akademie.)

V. Kapitel.

Galerien, die sich während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts aufgelöst haben.

Die Galerien Kaunitz, Birkenstock, Apponyi, Fries, Jäger, Wurzach, v. Pachner, Sickingen, Sinzendorf, Hoppe, Grittner und ihre Schicksale. Kleinere Sammlungen desselben Zeitraumes.

VI. Kapitel.

Die gräflich Czernin'sche Galerie.

Geschichte. Überblick über ihren Bestand. Stil-Kritische Erörterungen.

(Kapitel VI soll auch in einer Sonderausgabe erscheinen.)



Rubens, Boreas und die Nymphe. (Galerie Kaunitz.)

VII. Kapitel.

Die Galerie Esterhazy, Wiener Gemäldesammler aus den dreissiger, vierziger und fünfziger Jahren.

Die Galerien Adamovics, Festetits, J. Dan. Boehm Gsell, Koller, Galvagni, Beroldingen, Heekeren und viele andere.

VIII. Kapitel.

Die Galerien der sechziger und siebziger Jahre.

IX. Kapitel.

Die jüngsten Jahrzehnte.

Verzeichnis der Künstlernamen, Kunstorte und Gemäldesammler.

II. Band.

Vorbemerkung.

I. Kapitel.

Regesten und Neudrucke von Inventaren und Katalogen.

II. Kapitel.

Übersicht über den Wiener Bilderhandel und über die Einfuhr und Ausfuhr von Gemälden. — Verzeichnisse der Galerien, die ungefähr gleichzeitig in Wien zu verschiedenen Zeitpunkten bestanden haben (synchronistische Zusammenstellungen für die Zeiten um 1720, 1750, 1770, 1790, 1810 u. s. f. bis 1900). — Die Wiener Gemäldeversteigerungen in zeitlicher Reihenfolge.

III. Kapitel.

Lexikalische Übersicht über die Wiener Gemäldesammlungen. Nachträge.

IV. Kapitel.

Verzeichnisse.



Spamersche Buchdruckerei, Leipzig.

KLEINE
GALERIESTUDIEN

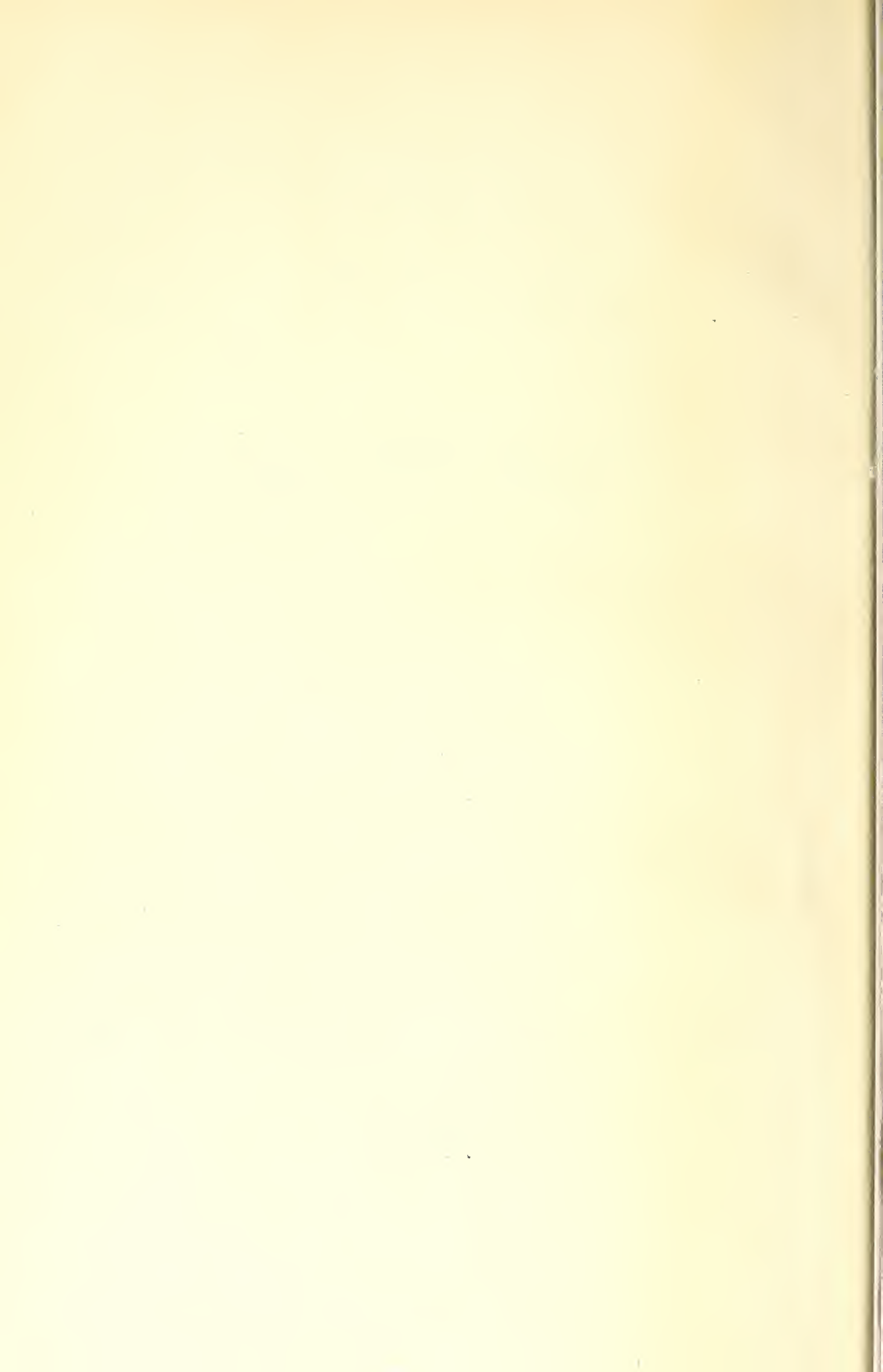
VON

DR. THEODOR VON FRIMMEL

NEUE FOLGE

Inhalt des Bandes:

LEIPZIG
bei GEORG HEINRICH MEYER



Die Gemäldesammlung in Hermannstadt.

Als Baron Samuel v. Bruckenthal seinen letzten Willen feststellte, bedachte er Hermannstadt mit einer grossartigen Schenkung, indem er seine Bibliothek und seine Kunstsammlungen dem dortigen evangelischen Gymnasium vermachte. Bruckenthal, der reiche und mächtige Gouverneur von Siebenbürgen, war, nach allem zu schliessen, was man von ihm weiss und was von seinen Sammlungen auf uns gekommen ist, ein vielseitiger, verständnissvoller Sammler, der offenbar Jahre lang darauf bedacht war, sich interessante Münzen, Stiche, Bücher, Naturproducte, hauptsächlich aber gute und schöne Gemälde zu verschaffen. Nach einer Bruckenthal'schen Familienüberlieferung, die mir der greise Professor Ludwig Reissenberger in Hermannstadt freundlichst mittheilte, soll der Hauptstock der Sammlung aus französischen Galerien stammen, und zwar von Emigranten, die zur Schreckenszeit der französischen Revolution nach Oesterreich gekommen waren. Eine andere Gruppe von Gemälden seiner Sammlung, und hier lässt sich mit Bestimmtheit auf die Werke österreichischer Maler des 18. Jahrhunderts hinweisen, hat Bruckenthal zweifellos in Wien erworben, wohin er oft genug kommen musste, am Hofe der grossen Kaiserin zu erscheinen. Auf eine weitere Ueberlieferung macht mich Herr Custos Heinrich

Müller aufmerksam. Sie stammt aus der Familie des Malers Martin Stock und besagt, dass dieser Maler vom Baron ausgesendet worden sei, um Gemälde für die Galerie zu erwerben. Nach einer Angabe in Hormayr's Archiv aus den Zwanzigerjahren hätte Bruckenthal über fünfzig Jahre lang gesammelt.

Baron Bruckenthal starb am 9. April 1803.[1]) Es scheint, dass man damals einen handschriftlichen Katalog der Gemäldesammlung angelegt hat, der aber keine Drucklegung erfuhr. Auch dauerte es jahrelang, bis das glänzende Vermächtniss für die Oeffentlichkeit zugänglich wurde. Erst 1817 geschah die Eröffnung des Museums.

Für die Zwecke dieser Studie kann aus dem reichen Schatze der Bruckenthal'schen Schenkung nur die Galerie hervorgehoben und eingehend behandelt werden. Auch hat gerade sie durch einige Meisterwerke von hohem Rang eine allgemeine Bedeutung. Ueberdies umfasst sie eine Menge von Gemälden seltener Meister, wodurch sie für ein intimes Bilderstudium an Interesse sehr gewinnt. Im Ganzen sind über 1100 Gemälde vorhanden, denen hier auf Grundlage eines elftägigen Studiums eine kritische Besprechung gewidmet wird.[2])

---

[1]) Er ist am 26. Juli 1721 geboren. (Nach Joh. Georg Schaser: „Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Freiherrn Samuel v. Bruckenthal, Gubernators von Siebenbürgen".) In demselben Werke heisst es auch, dass Bruckenthal schon in den Sechzigerjahren des 18. Jahrhunderts den Grund zu seinen Sammlungen gelegt habe (S. 21).

[2]) Als Vorarbeiten sind zu nennen: zunächst die handschriftlichen Kataloge. Der älteste, die Niederländer und Deutschen umfassend, mag um 1803 entstanden sein und enthält nur als spätere Zugabe ein Verzeichniss der italienischen Bilder. Ein zweiter stammt aus den Jahren 1836 und 1837. Zu beachten sind ferner die Mittheilungen in Hormayr's „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst"

Dass die Niederländer in der Bruckenthal'schen Galerie durch ihre künstlerische Bedeutung auffallend vorwiegen, fällt dem Besucher schon beim ersten Rundgange durch die Bilderräume ins Auge. Sie sind zusammen mit einigen wenigen Franzosen und etlichen verkannten Deutschen in vier Sälen und einem Zimmer aufgestellt. Das Hauptbild unter den Niederländern, ein Porträt von Jan van Eyck, fand ich freilich in der deutschen Abtheilung vor. Wir beginnen mit der wichtigsten Abtheilung der Niederländer, wobei wir von Nummer zu Nummer gehen, um eine Benützung dieser Studie vor den Bildern zu erleichtern. Abweichungen von dieser Reihenfolge werden ab und zu durch den inneren Zusammenhang geboten sein, wie denn auch nicht unbedingt jede Nummer Beachtung finden wird.

Nr. 2. Ein kleines Breitbild mit einer figurenreichen Darstellung des jüngsten Gerichtes, ist von einem Flandrer des 16. Jahrhunderts aus der Richtung des Frans Floris.

(1826, Nr. 68, 98, 133, und 1827, Nr. 33 und 34), ferner der gedruckte Katalog von 1844 („Die Gemäldegalerie des freiherrlich v. Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt"), der in Ad. Schmidl's „Oesterr. Blättern für Literatur und Kunst" (1845, S. 697 f.) von Professor Trost in etwas oberflächlicher Weise und ohne Kenntniss der Galerie selbst besprochen ist. Beim Besuche des Museums orientirt am besten der „Führer durch die Gemäldegalerie" (herausgegeben von der Museumsverwaltung), der 1893 in vierter Auflage erschienen ist. In keiner dieser Hilfsquellen finden sich die Abmessungen der Bilder angegeben, weshalb ich gezwungen war, viele Zeit mit dem Messen jener Bilder zu verbringen, die mir diese Mühe zu lohnen schienen. Uebrigens ist der „Führer", so weit er von Hermannstädter Kräften gearbeitet ist, von musterhafter Nettigkeit. Einige Missverständnisse, die nicht verschwiegen werden können, verdankt er dem wenig competenten Revisor der Arbeit Schellein aus Wien, der 1882 die Hermannstädter Galerie besucht hatte.

Nr. 3. Eine weich behandelte, blass gefärbte liegende Venus, ist signirt: „D Gerard fec", ist also nicht von François Gérard, der im Führer genannt wird.

Nr. 4. Gutes Thierstück mit einer ruhenden Heerde, von Willem Romeyn. Bezeichnet: „W ROMEYN" in heller dicker Kapitalis. W und R verschränkt (Leinwand, breit 0·45, hoch 0·38).

Nr. 5 und **6.** Hübsche Schlachtenbilder des Herman (nicht Jan) van Lin. Nr. 6 recht gut erhalten, mit Ausnahme der Wolken, die übertüncht sind. Gegen rechts auf einem Steine bezeichnet: „. . . . v. Lin" (Leinwand, breit 0·77, hoch 0·64). Das Gegenstück Nr. 5 ist weniger gut erhalten.[1]) Die Galerie besitzt ausserdem noch drei Bilder, die demselben Utrechter Künstler zugeschrieben werden. Darunter ist mir **Nr. 324** (alt 107) besonders interessant, weil es einige Versetzstücke aufweist, die auf dem signirten Bilde des Van Lin aus der Wiener Sammlung Klinkosch wiederkehren. Es sind dies ein grosser steinerner Sarkophag zur Linken, auf welchem die Buchstaben: „ICDHC" und darunter das griechische Wort: „ANAMNHCIC" (Erinnerung) stehen, ferner ein sitzender Hirt, der dem Beschauer den Rücken kehrt, ein liegendes braunes Rind und ein stehender türkischer Büffel. Diese Dinge und Figuren also finden sich auf beiden Bildern wieder, nur haben sie in Hermannstadt grössere Dimensionen. Auch bilden sie dort nur die linke Hälfte des Bildes, welches rechts noch einen Treiber, zwei Esel und einen Hund bei einem Brunnen aufzuweisen hat. Links von der Mitte Ausblick

[1]) Von Herm. v. Lin sind mehrere Schlachtenbilder erhalten. Hierher schien mir auch ein Reitergefecht in Braunschweig (423, alt 562) zu gehören, das dem Justus v. Huysum kaum mit Berechtigung zugeschrieben wird. Auch Gotha Nr. 146 ist vermuthlich v. Lin.

auf eine abendlich gefärbte Landschaft (Eichenholz, breit 0·58, hoch 0·47). Ich halte dieses Bild, ebenso wie die kleine Landschaft, die ehedem bei Klinkosch war und jetzt in meinem Besitze ist, für unanfechtbar echt. Die Signatur aber: „H von lin", die sich rechts unten auf dem Hermannstädter Bilde findet, ist ebenso zweifellos falsch. Dasselbe gilt von der Inschrift „H von lijn" auf der Rückseite des Bildes. Das Hermannstädter Bild ist leider nicht gut erhalten. Etwas schwache Leistungen sind die beiden Bildchen Nr. 58 und 59, kleine Thierstücke mit der Signatur: „H v Lin s", in welcher nach ähnlichen Bezeichnungen des Meisters zu schliessen, das s für ein verkommenes *f* (ecit) zu nehmen ist.[1])

Nr. 7, eine grosse Leinwand mit lebensgrossen Figuren, behandelt das Thema: sine Baccho et Cerere friget Venus, die Liebe friert ohne Speise und Trank. Das Bild wird schon in den alten Katalogen — wohl mit Recht — dem Abraham Janssens zugeschrieben.

Nr. 8 ist eine Darstellung der Erscheinung Christi im Garten, die in der Schule des Rubens sehr beliebt war, wie man durch Rooses („L'oeuvre de Rubens" II, 152 f.) erfahren müsste, sollten Einem die zahlreichen Bilder dieser Art aus dem Gedächtniss gekommen sein. Der Führer bezieht das Hermannstädter Exemplar auf die Art des H. v. Balen und den Sammet-Brueghel, dürfte aber mit diesem Namen nicht viel Beifall finden, obwohl es schwer ist, sofort etwas Besseres und Bestimmtes zu bieten. Die Technik des Bildes

---

[1]) Einige beachtenswerthe Mittheilungen über die Signaturen des Künstlers finden sich in Nagler's Monogrammisten. Ein datirtes Bild von 1635 war ehedem in der Winckler'schen Sammlung zu Leipzig. In der Czernin'schen Galerie zu Wien befindet sich eine alte deutsche Copie nach dem Klinkosch-Bilde.

ist noch die alte, mit weisser Grundirung auf Eichenholz. Ich empfing davon den Eindruck, als hätte ich eine alte Schulcopie nach Rubens und etwa Jan Wildens vor mir, dessen Weise in der Landschaft nicht undeutlich zum Ausdruck kommt (breit 1·10, hoch 0·70, rechts angestückelt).

Nr. 10. Jan van Bÿlert: Halbfigur einer Frau, welche eine Brille in der Hand hält. Kaum ein Drittel Lebensgrösse (Eichenholz, hoch 0·33, breit 0·29). Links etwa in halber Höhe die Bezeichnung: „·J v. bÿLert·fec:" (J und v verschlungen). Im Allgemeinen verräth unser kleines Bildchen die Schule des Abraham Bloemaert, aus welcher Jan van Bÿlert hervorgegangen sein dürfte, doch zeichnet sich gerade das vorliegende kleinfigurige Werk durch eine mehr körnige Behandlung der Lichter aus, im Gegensatz zur weicheren Modellirung auf seinen Bildern von grösserer Ausdehnung. Bode hat schon vor Jahren auf die technische Verschiedenheit der Bÿlert'schen grossfigurigen Bilder von denen mit kleinen Figuren hingewiesen (Studien, S. 171). Nun ist es recht lehrreich, in der Hermannstädter Galerie neben dem erwähnten kleinen Bilde auch ein signirtes mit ungefähr lebensgrossen Figuren anzutreffen, das viel weicher und breiter gemalt ist als das Erstere. **Nr. 196** ist das grössere Bild (hoch 1·04, breit 0·83 auf Leinwand). Es stellt eine Art Caritas dar, eine junge Mutter, die einen Knaben auf dem Schosse hält. Ein junges Mädchen reicht dem Kleinen ein Körbchen mit Obst und Weintrauben. Bez. links oben in hellen Zügen: „J v Bÿlert . fe"[1]) (J und v verschlungen);

---

[1]) Sehr verwandt mit der Signatur der Heimkehr von der Jagd im Utrechter Museum Kunstliefde (Nr. 28 des Kataloges von A. de Vries und A. Bredius).

das v mit dem b hier cursiv verbunden, was auf eine mehr ausgeschriebene Handschrift hinweist und im Zusammenhang mit der flüssigeren, flüchtigeren Malweise einen Fingerzeig gibt, dass man das grössere Bild vermuthlich später anzusetzen habe als das kleinere, in Malweise und Unterschrift noch weniger frei behandelte Bild. Bode setzt die kleineren Bÿlerts um 1630 an, was ungefähr den Thatsachen entsprechen dürfte. Bilder von der Art, wie die grosse Caritas wird man wohl mit Recht dem reifen Stil des Malers zuweisen, also in die Zeit etwa nach 1650 versetzen. Bÿlert ist (nach den Angaben von Bredius im neuen Amsterdamer Katalog) 1603 geboren, und zwar in Utrecht. Dort starb er auch 1671. Müller's bekannte Publication aus den Utrechter Gildebüchern erwähnt ihn von 1630 bis 1669 wiederholt im Zusammenhang mit der Utrechter Malerzunft. Die zwei signirten Bilder des Jan van Bÿlert zu Hermannstadt sind in mehrfacher Beziehung von Interesse. Andeuten will ich hier nur, dass sie von neuem wieder beweisen, dass sich der Künstler Bÿlert mit einem t am Ende geschrieben hat, was vor einigen Jahren in Zweifel gezogen worden ist. Das Caritasbild des Bÿlert ist ein echtes, rechtes Utrechter Machwerk, das die gebräuchlichen Utrechter Töne in den Gewändern anbringt: nebeneinander schwefelgelb, hellblaugrün, hellviolett und weiss. Im Ganzen sieht es aus wie eine Weiterentwickelung des späten Bloemaert'schen Stils, in den Köpfen aber noch mehr wie eine Schulfortsetzung des Paulus Moreelse.

Nr. 12, eine Landschaft mit einem Teiche an einer Stadtmauer. Wenige kleine Figuren beleben das sauber durchgebildete kleine Gemälde, welches ganz leserlich die alte Bezeichnung „g e r r i t B e r k h e y d e" führt (also n i c h t J o b Berckheyde).

Nr. 14. Jacob van Hughtenburgh. Nett durchgebildete Arbeit. Benützt sind Motive vom Forum romanum in Rom. Im Hintergrunde erblickt man das Colosseum. Gegen links auf einem dunklen Säulenschafte die Signatur: „Jacob: v. Hughtenbur . .". Die kleinen Figuren sind tüchtig gezeichnet und ziemlich weich behandelt (Leinwand, breit 0·47, hoch 0·34). Eine Beziehung zu Berghem, die bei anderen Bildern desselben Meisters bemerkt wurde, ist mir hier nicht aufgefallen. Werke des kurzlebigen Jacob v. Hughtenburgh sind grosse Seltenheiten, zumal in Vergleichung mit den so reichlich gesäeten Bildern seines jüngeren Bruders Jan, der ein hohes Alter erreichte.

Nr. 17 ist zweifellos unrichtig benannt. Es ist eine süssgefärbte, weich gemalte heilige Familie, die in den gedruckten Katalogen als Werk des Jacob Toorenvliet verzeichnet steht, aber in jedem Ton und Pinselstrich die Weise des Godfried Schalken verräth. Maria trägt einen gelbbraunen, als Seide charakterisirten Mantel. Der Christusknabe im Hemdchen liegt auf einem hellrothen Tuch. Mit dem Zeigefinger der Linken greift Maria an das Kinn des Kindes. Links St. Josef, rechts ein Engel. (Nach meiner Erinnerung fast dieselbe Darstellung, wie auf einem Schalken der Münchener Pinakothek, Nr. 432.) Sieht man genau zu, so bemerkt man links unten eine verriebene Stelle, aus der man gerade noch genug entnimmt, um zu sehen, dass die ganze Gruppe künstlich von einer rothen Lichtquelle beleuchtet wird. Bei Toorenvliet wäre ein solches Beleuchtungsmotiv höchst ungewöhnlich, wie denn auch die ganze Tonart unseres Bildes bei diesem Künstler nicht zu beobachten ist, bei dem noch überdies eine religiöse Darstellung ungewöhnlich wäre. Schalken einerseits und Toorenvliet andererseits sind so häufige Meister,

dass zur Probe und Gegenprobe Dutzende von Bildern in Bereitschaft stehen.[1])

Nr. 19. J. v. Ossenbeek: „Landschaft mit hohen Felsen an einem breiten Flusse, in welchem Kühe und Pferde getränkt werden." Unten mitten die schon schwer leserliche Signatur: „J. v. Ossenbeek" (Leinwand, breit 1·12, hoch 0·86). Dunkle Gesammthaltung.

Nr. 20 und **21.** Lieve Verschuier: zwei Marinen von stimmungsvoller Färbung. Nr. 20 eine Küste bei Mondschein. Vordergrund in bräunlichen Tönen gehalten, Mittelgrund in violett grauen. Der düstere Himmel hat durch Uebermalungen

---

[1]) Die Hauptbilder des Toorenvliet befinden sich freilich in Privatbesitz, und zwar im Schloss Wiesentheid in Bayern beim Grafen Arthur Schönborn, bei Dr. Schüler in Graz (der Maler selbst und seine Familie, signirt und datirt mit 1687 und 1694) und in gräflich Fürstenberg'schem Besitz zu Ensegg. Vgl. über das erstere den Katalog der gräflich Schönborn'schen Gemäldesammlungen, über das letztere Lützow's Kunstchronik N. F. II, Nr. 17. Das Bild bei Dr. Schüler in Graz ist in derselben Chronik N. F. III, Nr. 33 erwähnt. Das Laternenbild, das in Darmstadt dem Toorenvliet zugeschrieben wird, ist eine schwache Leistung, die später fällt als Toorenvliet's Wirksamkeit. Ein verkannter Toorenvliet (Fischer mit Lachsschnitten) hängt in Karlsruhe als H. M. Sorgh (Nr. 255, alt 516). Die Albertina besitzt gute Zeichnungen von diesem Künstler, von dem auch in Hermannstadt ein sicheres Werk zu finden ist. (Siehe weiter unten bei Nr. 216.) — G. Schalken ist ein sehr auffallender Künstler, der mit Vorliebe die Wirkung künstlichen Lichtes dargestellt und gar nicht selten religiöse Bilder gemalt hat. Seine Schülerschaft bei Dou ist einstweilen nicht nachweisbar, bleibt aber immerhin möglich. Die Anregung zu Beleuchtungskunststücken kann er auch von seinem Lehrer Samuel van Hoogstraeten empfangen haben. Schalken ist zu Made 1643 geboren. Er lebte in Dordrecht, England und im Haag, wo er 1706 sein Leben beschloss.

gelitten. Bez. „*L · verfchvier*" in halb cursiven Zügen (Leinwand, breit 0·89, hoch 0·64). Nr. 21, das Gegenstück, bringt einen Sonnenaufgang zur Darstellung. Beide Werke gehören zu den guten Arbeiten des Rotterdamer Künstlers[1]) und erinnern entfernt an Backhuyzen. Durch diese entfernte Verwandtschaft beider Maler muss man sich den Umstand erklären, dass in der Wiener Galerie eine stimmungsvolle grauviolette Marine des Lieve Verschuier noch heute als Backhuyzen geführt wird (Nr. 664).[2])

Nr. 22 und **23** sind unter der verfehlten Benennung Jacob de Heusch verzeichnet. Nach der frischen Erinnerung an sichere Werke des Gillis de Hondecoeter, die ich mitgebracht hatte, konnte ich die beiden kleinen Landschaften mit Bestimmtheit auf diesen seltenen, gar nicht uninteressanten Meister beziehen. Gillis de Hondecoeter ist für die nördlichen Niederlande dadurch von Bedeutung geworden, dass er ähnlich wie Al. Keirincx und Roelant Savery die südliche flandrische Weise der Landschaftsmalerei importirt hat, die sich dann in Holland in dem kurzen Zeitraume von zwanzig bis dreissig Jahren zu jener Blüthe entwickelte,

---

[1]) Der übrigens eine Zeit lang auch in Amsterdam gelebt hat (nach „Oud Holland" VIII, S. 299).

[2]) Als ich vor mehreren Jahren bei dem Wiener Bilde gegen Wilhelm Schmidt die Diagnose auf Verschuier aussprach, stimmte er sofort bei. Schon Waagen hatte die Benennung Backhuyzen angezweifelt. Auf einen verkannten Verschuier der Wiener gräflichen Schönborn'schen Galerie habe ich schon mehrmals hingewiesen. Ein signirtes grosses Breitbild war 1884 in der Alexander Posonyi'schen Sammlung in Wien und wurde damals an Artaria verkauft (für einen Vertreter des Hochadels in Wien). „Eine Gruppe von grossen holländischen Schiffen mit vollen Segeln empfängt ein englisches Schiff mit Salutschüssen." (Kat. Nr. 52.)

deren Hauptvertreter der grosse Ruisdael ist.[1]) Die beiden kleinen Landschaften der Hermannstädter Galerie sind einfach componirte Bildchen mit wenigen Figuren, hell braungrau gehaltenem Vordergrunde und hellgrünem Mittelgrunde. In Ermangelung einer Photographie habe ich Nr. 22 rasch mit dem Bleistift skizzirt und nach dieser Zeichnung eine



kleine Hochätzung herstellen lassen, die hier eingerückt wird, um wenigstens den allgemeinen Charakter des Bildes zu kennzeichnen.

Das Original, das auf Eichenholz gemalt ist, misst 0·31 in der Breite und 0·20 in der Höhe. Fast mitten auf dem Felsen steht das Monogramm „G DH".

---

[1]) Ueber Gillis de Hondecoeter vgl. die Angaben des Berliner Galerie-Kataloges von 1883 (Mittheilungen von Bredius), des neuesten

Nr. 24 und **25.** Hendrick Frans van Lint. Zwei nette Landschaften, die freilich das unwahre, erkünstelte Colorit des 18. Jahrhunderts recht deutlich zur Schau tragen. Es sind späteste Nachwirkungen der Bril'schen feinen Malweise, aber von einem kalten graulichen Gesammttone. Nr. 24 ist bezeichnet: „*H F · van Lint · F^t 1721*" (H und F verschränkt, die letzte 1 unsicher. Nr. 25, das Gegenstück, ist ganz ähnlich signirt (Leinwand, breit 0·27, hoch 0·21). Ganz in derselben Weise gemalt und so ziemlich ebenso bezeichnet sind die zwei kleinen Landschaften **Nr. 122** und **123** im nächsten Zimmer. Auf Nr. 123 las ich die Jahreszahl als 1727. H. F. van Lint war von 1696 auf 1697 Schüler des

---

Dresdener und Casseler Kataloges, sowie Woermann's Ausführungen in dessen Geschichte der Malerei. Ein datirtes Bild von 1609 befindet sich in Schleissheim (Nr. 290 des Bayersdorfer'schen Kataloges). Eine Landschaft mit einem Jäger im Vordergrunde von 1613 war im vorigen Jahrhundert bei Winckler in Leipzig (vielleicht identisch mit dem Bilde, das jüngst ins Ryksmuseum nach Amsterdam gekommen ist). Die datirten Bilder von 1618 und 1629 in Cassel und Dresden sind ziemlich bekannt. Ein monogrammirtes Bild besitzen auch die Berliner Galerie und das Nationalmuseum zu Stockholm. Das Vogelconcert in Donaueschingen fällt ganz aus der Reihe und hat weder mit Gillis de Hondecoeter noch mit Gysbert, seinem Sohne, auch nur das Mindeste zu thun. Von beiden Malern kennt man genug sichere Bilder, um hier urtheilen zu dürfen. Eine Landschaft von Gillis de Hondecoeter, die später auf einen D. Hulst umgefälscht worden ist, findet man in der Sammlung Figdor in Wien. Bode hat dort schon vor Jahren die Diagnose auf Hondecoeter gemacht, auf die ich unabhängig davon vor einiger Zeit ebenfalls gekommen bin. In Hoet's Katalogsammlung finden sich viele Landschaften der beiden älteren Hondecoeter verzeichnet (I. S. 18, 19, 322, 324, 326, 364, 418, 422, 439, 533, 582, 606, wobei ich für die Vollständigkeit der Aufzählung nicht einstehen kann, im II. und III. Bande nach Register).

Peeter van Bredal (nach Angabe der Liggeren II. 591 und 596).[1])

Nr. 27. Harmen Saftleven: Kleine Rheinlandschaft des mittleren Stiles, noch von mässiger Buntheit. Versehen mit dem bekannten Monogramm und der Jahreszahl 1657 darunter (auf Kupfer, breit 0·37, hoch 0·33).[2])

Bei **Nr. 28** und **29** kann man gewiss an Peeter Gyzen, dem die ziemlich rohen Bildchen in Hermannstadt zugeschrieben werden, nicht denken. Sie passen in keine Stilperiode des langlebigen Antwerpener Malers.

Nr. 30. H. Verschuring: Gefecht bei einer italienischen Stadt, in welcher antike Baureste bemerkt werden.

---

[1]) Zwei kleine Landschaften auf Leinwand, von diesem seltenen H. F. v. Lint werden in einem alten Gemäldeverzeichniss des Schlosses Schlosshof bei Marchegg erwähnt. Vgl. Mitth. der k. k. Centralcomm. N. F. XXVII, S. 142 ff.

[2]) In den Angaben über H. Saftleven in den Galeriestudien (I, S. 54 f. und 304) füge ich hinzu, dass sich das früheste datirte Bild des Meisters, das mir bisher untergekommen ist, in der Brüsseler Galerie befindet. Im grossen Katalog ist das Bild (Nr. 428) mit der Jahreszahl 1654 verzeichnet, doch hat eine genaue Prüfung 1634 als wahrscheinlicher ergeben. Das Bildchen (mit einem Stillleben links und einigen Figuren in rauchigem Rotterdamer Colorit rechts) passt denn auch sehr wohl zum Saftleven von 1638 bei Dr. Figdor in Wien, aber sehr wenig zum Saftleven'schen Stile der Fünfzigerjahre. Frühe Werke des S. sind wohl die Nr. 718 und 719 der Kölner Galerie; ziemlich früh fällt auch die Rheinlandschaft der Sammlung Huybrecht's in Antwerpen. Ein Bild aus den Fünfzigerjahren besitzt Herr Landesgerichtsrath Peltzer in Köln. Zwei kleinste Breitbildchen des mittleren, fast späten Stiles sind im Puppenzimmer des Utrechter Alterthumsmuseums zu finden. Auf dem Jan v. Bronckhorst der Rotterdamer Galerie Nr. 40 (alt 49) wird die Landschaft wohl von unserem Meister sein.

Dunkel gehaltenes Bild, das gegen rechts unten bezeichnet ist: „*H · verſchuring · f*".

Nr. 31 habe ich für eine flotte Skizze von der Hand des Frans Sneyders gehalten.

Nr. 32. Brustbild eines ältlichen Mannes. Die Linke hält einen Todtenschädel. Unter Lebensgrösse. Hintergrund grün. Die Zuschreibung an Dirk Bouts ist gänzlich unhaltbar, ebenso wie die Annahme, dass Rogier v. d. Weyden hier dargestellt sei. Vielmehr wird in der Nähe des Bartel Bruyn zu suchen sein, dem das Bild zweifellos sehr nahe steht. Der Name des Dargestellten bleibt bis auf Weiteres unbestimmt.

Nr. 33 und **34.** Gesellschaftbilder des 18. Jahrhunderts von gefälliger Anordnung und tüchtiger Mache, deren Bestimmung nicht gerade leicht ist. Traditionell sind beide Gemälde einem Nikolaus Pangel zugeschrieben, der weder mir noch Anderen geläufig ist. Die Signatur, die sich auf Nr. 33 (alt 90) findet, gehört sicher nicht zu den deutlichen. Mit gutem Willen kann man „ . . Pangel . . . 17.8" lesen, wird sich aber davor hüten müssen, diese Lesung als Grundlage für die Benennung des Bildes zu benützen. Wir wollen annehmen, dass die alten Aufzeichnungen, welche zur Benennung Nikolaus Pangel Anlass gegeben haben,[1]) auf eine noch vollkommen leserliche Signatur und eine bestimmte Ueberlieferung zurückgehen, die ja zur Zeit Bruckenthal's noch gar nicht sehr alt gewesen sein kann. Denn die vorliegenden Bilder reichen wohl kaum vor die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. Einige Eigenthümlichkeiten dieser zweifelsohne deutschen Bilder, die auf

---

[1]) 1826 in Hormayr's Archiv, S. 709, sind die Bilder „Nicolaus Pangel" benannt. Beide Bilder kommen (nach gütiger brieflicher Mittheilung des Herrn Custos Prof. Müller) auch im ältesten Inventar vor.

rothbrauner Grundirung gemalt sind, mögen hier angeführt werden. Die Composition und Haltung der Figuren erinnert an französische Maler; das grelle Hervorstechen der hohen Lichter bei einer sonst dunklen Gesammtstimmung schliesst aber französischen Ursprung aus. Pinselführung mehr tockirend als glatt. In der ziemlich bunten Farbenwahl fallen die folgenden Nebeneinanderstellungen auf: Hellgrün, zinnoberroth, schmutzig hellbraun; ferner grün und braun von mittlerer Helligkeit. Die Falten der Gewänder schienen mir eckiger und schärfer behandelt, als bei irgend einem anderen Maler, der Einem vor diesen Bildern in den Sinn kommen könnte, als etwa bei den Hooremans, B. v. d. Bossche, H. Goovaerts und bei Vierpeyl, von dem wir noch hören werden.

Nr. 35. Ein Nachtstück mit einem Hirten in einer Landschaft. Oben und unten breit angestückeltes Nadelholzbrett (breit 0·50, hoch 0·31). Auf der Rückseite steht in alter Schrift: „von Bys", was jedenfalls zu beachten ist. Die Benennung: Will. v. d. Velde in den gedruckten Verzeichnissen ist auf keine Weise gerechtfertigt, ebenso wenig als die Benennungen der folgenden zwei Nummern als Van der Neer's Art und als Karel Breydel.

Nr. 38. Grüne Flasche mit einem Blumenstrauss, dabei Schmetterlinge und Käfer von Jan van Kessel I. Bez. in sauberen Zügen: „*J. v. Kessel . f .*" (Eichenholz, etwa 0·20 hoch und 0·17 breit.) Die Galerie besitzt von demselben Flandrer noch zwei Werke: ein feines Blumenstück mit den Resten einer echten Signatur (Nr. 278) und einen Blumenkranz, der ein Reliefbild umrahmt (Nr. 387). Das letztere Gemälde erhält durch die Datirung ein besonderes Interesse. Unten mitten steht: „J v K(esse)L fec A⁰ 1654". Ungemein sorgsame, etwas harte Behandlung. (Hoch 0·43, breit 0·33.

Mittelbild von anderer Hand.) Das Blumenstück der Augsburger Galerie (Nr. 531) von 1653 ist mit dem Hermannstädter von 1654 ungemein nahe verwandt.

Nr. 39. Ueberlebensgrosse Figur des Heiligen Ignatius von Loyola, stark an Rubens erinnernd, doch nicht von genügender Qualität, um sie als eigenhändige Arbeit des grossen Malers gelten zu lassen. Es ist übrigens auch keine Copie nach einem bekannten Galeriebilde. Die Haltung der Figur ist eine andere als auf dem grossen Ignatiusbilde der Wiener Galerie (Nr. 1152), dagegen dieselbe, wie auf dem verschollenen Ignatius des Rubens, den Schelta a Bolswert zwischen 1622 und 1633 gestochen hat. Nun lässt sich aber Bolswert's Stich mit jenem Ignatiusbilde des Rubens in Zusammenhang setzen, das bei J. F. M. Michel 1771 als besondere Zierde der Jesuitenkirche in Brüssel angeführt wird. Michel bemerkt ausdrücklich, dass jenes Bild von Bolswert gestochen ist und theilt mit, es sei als Gegenstück zu einem heiligen Franciscus Xaverius in jener Kirche an einem Pfeiler gegenüber der Communionsbank aufgehängt gewesen.[1]) Durch Rooses[2]) erfahren wir noch, dass beide Bilder 1777 in Brüssel feilgeboten und wieder zurückgezogen worden sind. Die weiteren Schicksale sind unbekannt.

Das Gegenstück des Ignatius in der Jesuitenkirche zu Brüssel war ein Franz Xaver, der nach Michel's alter An-

---

[1]) „Histoire de la vie de P. P. Rubens," S. 69. Ueber den Stich vgl. neben der älteren Literatur Hyman's „Histoire de la gravure dans l'école de Rubens" und neuestens Rosenberg's Rubensstecher. (S. 122) Der Stich fällt wahrscheinlich nach 1626, da die Brüsseler Jesuitenkirche (nach Rooses) erst 1626 vollendet worden ist.

[2]) „L'oeuvre de Rubens" II, 267.

gabe ebenfalls von (Schelte a) Bolswert gestochen ist. Auch dieser Stich stimmt in der Darstellung mit einem Bilde der Hermannstädter Galerie vollkommen überein, und zwar mit **Nr. 40.** Ich bin nicht sanguinisch genug, um nun sofort die Schlussfolgerung zu ziehen: da hätten wir also die zwei Bilder des Rubens aus der Brüsseler Jesuitenkirche in Hermannstadt vor uns; seit der Zeit, als sie nicht mehr erwähnt gefunden werden, seit 1777, hatten sie Zeit genug in Bruckenthal'schen Besitz zu gelangen. Der mangelnde Schwung in der Ausführung der beiden Bilder hält mich davon zurück, in dieser Weise zu schliessen. Und, wie nöthig es ist, hier vorsichtig zu sein, das kommt uns vollends klar zum Bewusstsein, wenn wir den Abschnitt bei Michel zu Ende lesen und erfahren, dass schon vor 1771 viele auch sehr gute Copien nach beiden Bildern genommen worden waren. („Il y a nombre de copies mêmes très belles".) Dass die Abmessungen mit denen der alten Vorbilder des Rubens übereinstimmen, fällt neben solchen Erwägungen nicht mehr in die Wagschale.[1])

Nr. 41 wird in den alten Inventaren und gedruckten Angaben noch richtig als P. Meulener verzeichnet, aus dem Schellein bequemerweise einen Van der Meulen gemacht hat, obwohl die Signatur deutlich genug: „P MEVLENER · 165 . ." lautet. Peeter Meulener, von dem auch andere signirte Bilder bekannt sind, ist (nach V. d. Branden) 1602 zu Antwerpen

[1]) Von den beiden Bildern in Hermannstadt machte ich flüchtige Skizzen. Eine derselben hat auf meine Bitte hin Herr Professor Müller gütigst nachträglich noch einmal mit dem Bilde des Ignatius verglichen und darnach ergänzt, so dass bei meiner Vergleichung mit Bolswert's Stichen das trügerische Gedächtniss durch die Skizzen überwacht wurde.

geboren, kommt 1631 auf 1632 in der dortigen Lukasgilde vor und starb 1654 in seiner Vaterstadt.[1]) Das Hermannstädter Bild gehört zweifellos zu den spätesten Arbeiten des Künstlers, denn es trug die Datirung: 1654, wenn man den Angaben des ältesten Inventars Glauben schenken darf. Das Bild bringt in etwas derber, aber ganz tüchtiger flandrischer Weise eine Reiterschlacht zur Darstellung (Leinwand, breit 0·70, hoch 0·41).

Nr. 42. Auch nicht entfernt mit Marten van Heemskerk verwandt, der in den gedruckten Verzeichnissen genannt wird, sondern eine treffliche Wiederholung des Elsheimerschen Brandes von Troja in der Münchener Pinakothek (Nr. 1390, alt 776).

Nr. 47. Das Gastmahl des Reichen. Vermuthlich mit Recht dem Antwerpener Peeter van Mol zugeschrieben. In seiner Anbetung durch die Könige des Antwerpener Museums (neu Nr. 439) tritt uns der Künstler als Nachahmer des Rubens entgegen. Hier nähert er sich dem Rubens-Francken. Das Bild zeigt links ein Monogramm aus den symmetrisch combinirten breitspurig geformten Kapitalen V und M. Daneben F (ecit), und darunter 1631. (Die Jahreszahl ist erneuert.)

Nr. 49 ist ein netter kleiner Cornelis Lelienbergh mit der Bezeichnung „C L : 1650" in hellen Zügen. Kleines Breitbild mit todten Vögeln (20 × 14).

Nr. 50. Mars, Venus und Amor. Vermuthlich Prager Schule um 1600.

---

[1]) Vgl. über ihn auch „Kl. Gal.-Stud." I, 123 und die dort benützte Literatur.

Nr. 51. David unter den jubelnden Töchtern Israels. Lebensgrosse halbe Figuren. Mit Recht dem Ger. v. Honthorst genähert, wenngleich das Bild erst der Reihe nach auf alle Utrechter Figurenmaler um 1623 geprüft werden muss. Die Jahreszahl 1623 fand ich auf einem Notenblatte. Der datirte Honthorst von 1623 in der Galerie des Schlosses Weissenstein lässt sich kaum mit dem vorliegenden Bilde zusammenreimen (Leinwand, breit 1·02, hoch 0·80). Den Gedanken an den seltenen Dirk Baburen konnte ich vor dem Hermannstädter Bilde nicht loswerden. Dass Baburen 1623 sehr lebhaft thätig war, scheinen zwei signirte und datirte Bilder aus jenem Jahre zu bekräftigen, die aus Katalogen bekannt sein dürften. Ich meine das frische lustige Bild der Mainzer Galerie und die Einzelfigur der Schönborn-schen Versteigerung in Paris (1867). Das Mainzer Bild habe ich noch ziemlich lebhaft im Gedächtniss und bringt mich hier auf den seltenen Namen.

Nr. 52. Susanna, wohl richtig dem Frans Floris zugeschrieben.

Nr. 53 und **54.** „Zwei Armaturstücke mit vielerlei Waffen. . . Auf dem ersten ist Vulcan mit Venus, auf dem zweiten der römische Feldherr Varus dargestellt.“ So beschreibt der Führer die Bilder, die er irrthümlicherweise nach einem Schellein'schen Missverständniss dem Peeter Thys zuschreibt, wogegen sie nach der Malweise später fallen müssen und deutlich mit „J · B Tyssens f.“ (Nr. 53) und mit: „ · B · Tyssens · f · “ (Nr. 54) bezeichnet sind. Der Katalog von 1844 nannte ganz richtig den J. B. Tyssens als Autor, einen Antwerpener Maler, der von 1689 auf 1690 in der Gilde vorkommt. Die Stillleben auf diesen Bildern sind die

Hauptsache und demnach mit Liebe behandelt. Schwach sind die Figuren. [1])

Nr. 55. Melchior d'Hondecoeter. Gutes Bild mit Hühnern.

Nr. 56. Landschaft mit einer Mühle im Gebirge. Von Joost de Momper. Ist nicht Gegenstück zu **Nr. 57,** die zwar von demselben Künstler herstammen wird, aber in einer anderen Periode gemalt sein dürfte.

Nr. 58 und **59** von Hermann v. Lin. Siehe oben bei Nr. 5.

Nr. 60. Vermuthlich Cornelis, Cornelisz van Haarlem. Venus, Adonis und Amor. (Eichenholz; kreisrund.) Ich habe rasch einen Vermerk von der Rückseite des Bildes copirt, der nach meiner Erinnerung auf einem gedruckten Katalogblatte stand und vielleicht dazu führt, den früheren Aufbewahrungsort des Bildchens aufzufinden. Ich las: „(Cornelis van) Haarlem. Nr. 133 Hoog en breed $12^1/_2$" [offenbar: duimen, Zolle] „Diameter. Adonis liefkoost Venus in een Landschap onder 't lommer der B(oo)men, terwyl Cupido tegens een heuvel legt te slapen, fraai en meesterlyk behandelt."

Nr. 66. Eine flandrische Winterlandschaft aus der Zeit gegen 1600 mit Zügen, die an Jacob Grimmer's breiten

---

[1]) Das Bild, das in Wien dem Peeter Thys zugeschrieben wird, Nr. 1321, passt weder zum Peeter noch Jan Batist, sondern ist ein sehr einleuchtendes Werk des Victor Honoré Janssens (1664—1739). Ein mit Tyssens signirtes Bild der Galerie Schubart in München, das Hofstede de Groot in einem jüngst ausgegebenen Prachtbande, der diese schöne Sammlung behandelt, erwähnt, könnte nach der Signatur ganz gut von unserem J. B. Tyssens sein. Ich habe übrigens das Schubart'sche Bild nicht mehr im Gedächtniss.

Stil erinnern und anderen, die dem Martin van Valkenborch entsprechen.

Nr. 71. Stillleben mit angeschnittenen Fischen. Flandrischer Charakter. (Eichenholz, breit 0·49, hoch 0·37.) Monogrammirt: „*f ÿ* :" also doch wohl Frans Yckens, gewiss aber nicht Evert van Aelst, der im Katalog und Führer genannt wird. Auch Nr. 70, ein recht unbedeutendes und übel zugerichtetes Bild mit Fischen, ist nicht von diesem Meister.

Nr. 72, eine geistreiche Grisaille von Adriaen van de Venne. Ein Zahnarzt mit Federhut, Degen und Stulpstiefeln operirt im Munde eines vor ihm stehenden Bauern. Ganz links ein Mädchen, das sich vorbeugt, um den Bauer zu bestehlen. Rechts im Mittelgrunde noch zwei andere Personen. Ganz rechts an einer Mauer ein gemaltes Papierblatt mit der Inschrift „Adriaan v: venne Ha . . Co 163 . ." (in lateinischer Cursive). Ganz unten etwas gegen rechts ein Bandstreifen mit den Worten: „Lÿdt en mÿdt" (in gothischer Schrift). (Weiss grundirtes Eichenbrettchen, hoch 0·43, breit 0·35.) Eine flotte, flüchtige Vorzeichnung schimmert vielfach durch die dünnen Lagen der braunen und braungelben Töne, in denen das Bild ausgeführt ist.[1])

Nr. 74. „Der Sommer, durch vier Figuren dargestellt." Gute Skizze von Jacob Jordaens.

Nr. 75. Vorzügliches Bild von Peeter Brueghel dem älteren: Winterlandschaft mit einer figurenreichen Darstellung des betlehemitischen Kindermordes. Ich habe drei Darstellungen desselben Gegenstandes im Gedächtniss, die nach

---

[1]) In neuester Zeit hat sich mit Adr. v. d. Venne auch das Schubart'sche Galeriewerk von Corn. Hofstede de Groot beschäftigt. Im ersten Bande der „Kl. Gal.-Stud." war von unserem Künstler die Rede.

einer Vergleichung mittels Abbildungen fast Zug für Zug miteinander übereinstimmen. Das ungefähr beste Exemplar ist das vorliegende in der Hermannstädter Galerie; ein zweites vorzügliches besitzt die kaiserliche Gemäldesammlung in Wien und eine Schulcopie, vielleicht sogar eine spätere Nachahmung, befindet sich in der Brüsseler Galerie. Das Hermannstädter Exemplar trägt unten rechts die echte alte Bezeichnung „ · P · BRVEGEL · " (in schwarzer Kapitalschrift).

Die Hermannstädter Galerie besitzt wenige, aber gute Gemälde der beiden Peeter Brueghel. Der jüngere dieses Namens ist durch ein vorzügliches Exemplar jener Winterlandschaft vertreten, die man auch in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Nr. 754), in Prag (im Rudolfinum), in der gräflich Harrach'schen Galerie zu Wien, und im Museum zu Neapel antrifft. Das letztgenannte Exemplar ist das schwächste. Eines der besten ist wiederum das Bildchen in Hermannstadt **Nr. 281.** Es weist die alte echte Signatur auf: „ P BREVGHEL 1621 " (rechts unten in heller kleiner Kapitalis. In der Jahreszahl ist die 2 unsicher). Die Erhaltung ist eine befriedigende. Als Abmessungen des weiss grundirten Eichenbrettchens seien gegeben: breit 0·565, hoch 0·39.

Nr. 80. Allegorisches Bild. Richtig Jan Gerritz van Bronchorst genannt. „Im Vordergrunde wird ein kniender Jüngling von einer Dame gekrönt." Vier lebensgrosse Figuren in einer abendlich gestimmten Landschaft. Weiche süssliche Malerei. Versehen mit einem Monogramm, das aus J, V mit einer Schlinge unten und B gebildet scheint.[1]) Daneben die Jahreszahl: 16 . 1, die nachträglich zu 1641 ergänzt worden

---

[1]) In der Signatur des Utrechter Bildes Nr. 26 von diesem Bronchorst hat das J denselben Ductus, ebenso der Rest des V wie

zu sein scheint. Zum mindesten ist die 4 nicht ganz zuverlässig.

Nr. 81 und **82.** Frühe ganz gute Bilder des Pieter van Bloemen. Monogrammirt.

Nr. 83. Joost van Craesbeek: „Ein Dorfbader, welcher ein Uringlas in die Höhe hält und dessen Inhalt betrachtet", mit Nebenfiguren. Monogrammirt: C B. (Eichenholz, hoch 0·37, breit 0·235.)

Nr. 84. Vermuthlich Jan Baptist Wolfert, dessen Namensschreibung sehr zu schwanken scheint und der wohl mit Wolfaers identisch ist. Das vorliegende Bild, das Innere eines Pferdestalles darstellend, zeigt rechts unten die Bezeichnung „*Wolfaers*" (in cursiven Zügen).[1] Der Führer und Katalog nennen Artus Wolfaerts (den Vater des J. B. Wolfert) als den Autor, wobei man freilich mit dem Stil des Bildes in Widerspruch geräth. Denn unser Bild weist schon recht deutlich auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Artus Wolfaers wird aber in den Antwerpener Liggeren 1640 auf 1641 schon als verstorben genannt. Das Hermann-

auf dem Hermannstädter Bilde. Das B des Utrechter Bildes ist dagegen unten geschlossen, wogegen es hier in einen eingebogenen Kolben endigt.

[1]) Ein Sittenbild des Rÿksmuseum zu Amsterdam ist bezeichnet mit J. B. Wolfert 1646. Die grosse Landschaft in Lille (Nr. 910) ist signirt J Bo Wolfert 1650, die Jagdscene des Musée Plantin in Antwerpen hat die Schreibart: B. Wolfert. Dem Artus Wolfaert werden zwei angeblich signirte Bilder in der Madrider Galerie zugeschrieben, die ich noch nicht mit den übrigen genannten verglichen habe. Ueber die Schreibung der Signatur schweigt der Madrider Katalog von 1889, doch wird der Künstler in der Ueberschrift Wolfort oder Wolfaert genannt. Bei Hoet I. 31 kommt vor „en stalletje" von Wolfars.

städter Bild zeigt einen dunklen Gesammtton und ausgesprochen holländischen Charakter (Leinwand, breit 0·84, hoch 0·50).

Nr. 86, ein wenig bedeutendes Bild, steht im ältesten Inventar mit einiger sprachlicher Unvorsichtigkeit als „ein wilder Schweinskopf" verzeichnet, der von Daniel Ruyerinngen gemalt sei. Ich habe das Bild nicht näher untersucht.

Nr. 87 und 88. Zwei Nachtbilder mit Bränden von Egbert van der Poel. Beide deutlich bezeichnet mit zweifellosem E zu Anfang. (Eichenholz, hoch 0·35, breit 0·26). Im Katalog von 1844 waren sie dem Albert v. d. Poel zugeschrieben.

Nr. 89 (alt 210) aus der Richtung des Cornelis Poelenburg, vielleicht von ihm selbst. Eine halb nackte weibliche Figur, auf einer Felsenbank sitzend. Sie greift mit der Rechten nach herabhängendem Epheu. Links Ausblick auf eine Landschaft mit Felsen und blauen Bergen. Im Vordergrunde dunkelgrüne Blattpflanzen. Die Gewandung an und bei der Figur ist weiss und grauviolett (Eichenholz, hoch 0·31, breit 0·265). Auf der Rückseite ein Papierblatt mit der alten Inschrift „Polemburg". Ich komme auf dieses Bild bei anderer Gelegenheit wieder zurück.

Nr. 90 und 91. Zwei treffliche Stillleben von Joris van Son, dem geschätzten Antwerpener Maler. Auf beiden grossen Breitbildern, die mit Obst aller Art und anderem fast überladen sind, fällt je eine grosse Nautilusschnecke auf. Heller Gesammtton.

Nr. 92 und 93. „Zwei kleine Fruchtstücke mit Blumen und Küchengewächsen" kleine Breitbilder von sorgsamster Mache auf Eichenholz. Eines derselben ist deutlich und echt bezeichnet: „Peete . . . Snÿers". Die Lücke in der Inschrift wird durch ein Blatt verursacht, das der Maler von

seinem Stilleben über den Rand der Tischplatte herabreichen lässt. Dass hier nur an einen der späten Peeter Snyers gedacht werden kann, die im 18. Jahrhundert in Antwerpen thätig waren, ist nach aufmerksamer Betrachtung der Malweise sicher. Schellein setzte ganz unbekümmert um die kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen seiner Zeit einfach den Frans Snyders als Autor an. Signirte Bilder von einem dieser späten Snyers sieht man in Amsterdam und Aachen.

Nr. 94 und **95.** Zwei nette Gesellschaftsbildchen, Gelage von sieben bis zehn Personen (Leinwand, breit 0·45, hoch 0·38. rothe Grundirung). Auf Nr. 95 steht links an dem Postament : „J C Vierpeyl f" in leidlich deutlichen Zügen. Der Name Vierpeyl kommt in den Nachträgen zu Füssli's Lexikon vor, wird aber dort mit Verbil verwechselt. Nagler's Lexikon sucht den Künstler in Holland. [1]) J. C. Vierpeyl war nach dem, was sein Name und sein Pinsel sagen, ein deutscher Maler, der sich an die Weise eines Balthasar v. d. Bossche und der Horemans angeschlossen hat. Dem „Pangel", den wir oben kennen gelernt haben, steht er sehr nahe, doch unterscheidet er sich von ihm sofort durch die weiche Behandlung der Falten. Die dunkle Gesammthaltung mit den grell herausstechenden hohen Lichtern hat er mit den deutschen gleichzeitigen Malern gemein. Der Farbenauftrag ist dabei ganz dünn. Vierpeyl scheint für folgende Farbenzusammenstellungen eingenommen zu sein: Dunkelgrün neben Blau und Braun von mittlerer Helligkeit; ferner: Schmutziggelb neben gebrochenem Rosa; Zinnoberroth neben Hellgrau;

---

[1]) Nagler nennt ferner ein Gesellschaftsstück aus dem Jahre 1714 von ihm (Cabinet Dufresne) und das Innere einer Schmiede. Bei Hoet (I, S. 527) ist eine Bellona von „Vierpyl" verzeichnet, die 1738 in Brüssel versteigert worden ist.

schmutzig Hellgelb neben mittlerem Blau. Mir haben die beiden tüchtigen Bildchen dadurch Freude bereitet, dass ich nunmehr nach ihnen zwei Bilder im Kölner Museum auf J. C. Vierpeyl bestimmen kann, die bisher zweifellos unrichtig als B. v. d. Bossche katalogisirt sind. Ich meine die Darstellungen eines Malerateliers und einer Bildhauerwerkstätte, welche gegenwärtig Nr. 674 und 675 führen. Ihre Signaturen sind zwar undeutlich, lassen sich aber recht gut mit J. C. Vierpeyl zusammenreimen.

Nr. 97 (alt 197), treffliches Stillleben mit Früchten und Blumen, die um ein steinernes Relief gewunden sind. Richtung des Jan Davidsz de Heem, dessen das Bild würdig wäre.

Nr. 98. Seetreffen bei Nacht. Breitbild auf Eichenholz. Steht dem F. v. Osten sehr nahe, von welchem ein signirtes Nachtbildchen in Pommersfelden zu finden ist. Der neue Katalog der Pommersfeldener Galerie gibt über den Künstler Auskunft.

Nr. 100 und **101.** Zwei kleine Schlachtenbilder, die einerseits an den jüngeren Hughtenborch, andererseits an die Gruppe des K. Breydel erinnern. Eine freilich nicht ganz unverdächtige Signatur: „. . Rubens" lässt an den späten Arnold Rubens denken, der 1709 auf 1710 in den Liggeren als Meister genannt wird und auch später noch in den Gildebüchern vorkommt. 1718 auf 1719 wird er schon als verstorben genannt.

Nr. 102 und **103** zwei Küchenstücke. Deutsche Bilder des späten 17. oder frühen 18. Jahrhunderts, etwa von Lautter oder Dichtl.

Nr. 109 stellt einen Kampf zwischen Reiterei und Fussvolk dar (Eichenholz, breit 0·415, hoch 0·30). Rechts

unten steht die Signatur „P MoLyn" (das P über das M gestellt, jedoch nicht über die Mitte, sondern ein wenig nach links verschoben). Das Bild ist flüchtig fast salopp ausgeführt und wird wohl dem spätesten Stile des Pieter Molyn angehören. Nr. 110 gehört in eine andere Richtung und ist nicht einmal von demselben Maler.

Wir betreten das zweite Zimmer und finden oben nach dem Fenster zu und bei der Thür einen Utrechter Maler vertreten, der den Lesern der kleinen Galeriestudien schon wohlbekannt ist, den Joachim Wtewael. (I., S. 26 f. und 127.)

Nr. 111 und **112** sind beide ganz tüchtige Werke dieses nicht gerade häufigen Künstlers. Nr. 111. Brustbild. Ceres. Rothbackiges Mädchen mit röthlichem Ohr, zinnoberrother Lippe und etwas gebräunter Nasenspitze. Auf der Sichel, ihrem Attribut, steht in sauberen Zügen: „JO wte wael fecit An 1618". Das J durch das O gezogen (Eichenholz, hoch 0·52, breit 0·41). Das Gegenstück Nr. 112 bringt den Bacchus zur Darstellung. Die Hände sind röthlich angehaucht; Nasenspitze, Wangen, Lippe und Ohr zinnoberfarbig. Beide Bilder sind kräftig modellirt und passen in ihrem Stile trefflich zur grossen heiligen Nacht aus demselben Jahre in Pommersfelden.[1])

---

[1]) Eine mittelgrosse heilige Nacht, die ebenso bezüglich der Zeitperiode wie der Grösse zwischen das kleine Wiener Bild und das grosse Gemälde in Pommersfelden fallen dürfte, fand ich im Sommer 1893 im erzbischöflichen Museum zu Utrecht unter den Unbekannten. Eine vierte Anbetung durch die Hirten von 1625 ein Bild von mittlerer Grösse wird vom Katalog der Madrider Galerie verzeichnet. Eine Zeichnung mit der Anbetung durch die Könige in der Albertina (Niederländer Bd. I, Nr. 2 als unbekannt) wird wohl auch von

Hermannstadt besitzt noch einen dritten Wtewael (Nr. 211 Venus und Cupido mit lebensgrossen Brustbildern) gegen dessen Benennung sich nichts einwendeu lässt, obwohl er nicht signirt ist. Er dürfte der Zeit nach kaum sehr weit von der Ceres und dem Bacchus entfernt sein.

Nr. 115, männliches Bildniss aus der Richtung der Porbus. Oben gegen links die Jahreszahl 1569, rechts steht ÆTA. 26.

Nr. 116, weder Gegenstück des Vorigen, noch von demselben Künstler, sondern vermuthlich Adriaen Thomasz Key. Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren. Links gegen oben die Jahreszahl: „ · 575", rechts die verstümmelte Altersangabe: ÆTA · 4. Die Figur selbst ist gut erhalten (Eichenholz, hoch 0·44, breit 0·35). Auf der Rückseite steht in alter Schrift, die fast sicher aus der Entstehungszeit des Bildes stammt: „ · Melchior T . . msseler".

Nr. 117 und **118** werden von den gedruckten Verzeichnissen durch ein Missverständniss auf Van der Meulen be-

---

Wtewael sein. Die Albertina besitzt auch sichere Blätter von seiner Hand. Das Marktweib des Museums Kunstliefde in Utrecht dürfte ungefähr aus derselben Schaffensperiode stammen, wie die Hermannstädter Bilder. Die zwei Porträte in Utrecht fallen viel früher (1601). — Ueber mehrere andere Bilder des Wtewael und einige seiner Eigenthümlichkeiten habe ich schon im ersten Bande der Galeriestudien gesprochen. Ich füge hier hinzu das signirte Gemälde der Aachener Galerie (alt Nr. 209) und die Mittheilung, dass in Hormayr's Archiv von 1828 (s. 287) ein Bild „Bethsabeth im Bade von Vitenwall" als Bestandtheil der gräflich Attems'schen Galerie zu Graz erwähnt ist. Mir ist ein solches Bild in jener Galerie nicht vor Augen gekommen, die freilich nicht geordnet war, als ich sie sah. Bei Hoet sind viele Wtewaels erwähnt, z. B. I, S. 113, 124, 139, 142, 302, 391, 392, 403, 501 und III, S. 10 (Anbetung durch die Hirten).

zogen, wogegen sie offenbar von dem allerdings nicht überhäufig vorkommenden J. B. v. d. Meiren sind, einem Antwerpener Maler, der 1664 geboren wurde und 1708 zu Antwerpen starb. (Nach V. d. Branden.) 1685 wurde er Freimeister der Gilde. Sichere feine gute Bilder von seiner Hand gibt es in der Fürstlich Liechtenstein'schen Galerie zu Wien, in der städtischen Galerie zu Mainz, in der Dresdener Galerie, in der Galerie Corsini zu Rom im Museo Filangieri zu Neapel. Ein signirter J. B. v. d. Meiren bei Jacob Fischer in Mainz (schönes Bildchen mit vielen Figuren) ist umgefälscht auf J. v. d. Meer. Zwei kleine figurenreiche Hafenbildchen der Sammlung C. Srna in Wien möchte ich ebenfalls auf diesen Künstler beziehen, von welchem also auch die zwei „kleinen Seeprospecte, mit orientalischen Figürchen staffirt" gemalt sein dürften, die man in Hermannstadt zu sehen bekommt.[1])

Nr. 119 und **120,** wieder augenscheinlich unrichtig als Werke des R. Savery benannt. Der zutreffende Name dieser Landschaften mit kleinen bunten Figuren ist ohne Zweifel Hartmann, wobei es freilich nicht ganz sicher ist, ob man sich für den älteren Johann Jacob oder für den jüngeren Franz entscheiden wird. Gemälde, die den Hartmanns überhaupt zugeschrieben werden und das auf Grundlage einer alten Ueberlieferung, befinden sich in der Wiener Galerie. Sie zeigen den oder die beiden Künstler als geschickte Nachahmer des R. Savery und ein wenig auch des älteren Jan

---

[1]) Ueber J. B. v. d. Meiren schrieb Wilh. Schmidt in der Zeitschrift f. bild. K. VII, 200 ff. und 260. Vgl. auch Lützow's Kunstchronik VIII. Sp. 29. Der neue Stockholmer Galeriekatalog verzeichnet zwei signirte V. d. Meiren, italienische Märkte.

Brueghel. Bei unversehrten Bildern ist aber eine Verwechslung nicht möglich.[1])

Nr. 121. Richtig benannt als Hendrick van Balen: Parisurtheil. Kleines Breitbild auf Kupfer „Venus, Juno und Minerva vor Paris, welcher der Siegerin den goldenen Apfel reicht. Ueber Venus schweben zwei Amoretten, im Begriffe, sie zu bekränzen. Zur Seite (links) Mercur und Amor". Mit der Bezeichnung an dem Brunnenrande gegen links:

H·V·BAL
FE 1608·

in schwarzer Kapitalschrift, die rechts weiss gerändert ist. Das Hermannstädter Bild gewinnt eine gewisse Bedeutung dadurch, dass signirte und noch mehr datirte Arbeiten Van Balen's selten sind. Im Louvre, in der Kasseler Galerie, in Braunschweig und Dresden. befinden sich bezeichnete Werke des Künstlers, dem anderwärts viele Dutzende von Bildern mit und ohne Recht zugeschrieben werden. Auch die Jahreszahl 1608 als solche gibt zu denken, da sie ungefähr der Zeit entspricht, zu der in Van Balen's Atelier der junge noch kindliche Van Dyck eintrat (Liggeren I, S. 457, Jahr 1609). Ob ihm nicht die weiche rosige Malweise, die Van Balen damals ausübte, einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat?

---

[1]) In der Einleitung zum I. Band dieser Studien (S. 12) erklärte ich den Savery Nr. 608 in der Prager Galerie für ein Werk eines der Hartmans. Dies geschah in Folge einiger Uebermalungen, die seither weggeputzt worden sind. Schon 1892 fand ich die falsche rothe Signatur fast gänzlich entfernt. Das Bild selbst kann altflanderisch oder altholländisch sein; als Savery hat es mich auch in gereinigtem Zustande nicht überzeugt.

Gegen Bilder des Van Balen aus anderen Perioden stechen die von 1608, deren eines also in Hermannstadt, deren zweites in Dresden zu finden ist, durch eine besonders weiche süsse Carnation mit graulichen Schatten ziemlich auffallend ab. Indes ist auch hier das Nackte sehr mannigfach gefärbt. Die Frauenkörper erscheinen neben den männlichen Gestalten ganz wächsern. Auf dem Hermanstädter Bilde sind bei allen Figuren die Haare fuchsig braun und meist in feine Büschel aufgelöst. Die Nasenrücken sind bei den Erwachsenen gerade. Die Lippen mehrmals zinnoberig. An Farbenzusammenstellungen nenne ich: Hellgelb und Hellzinnober (am Helme der Minerva). Mercur ist hellviolett gekleidet, Paris in hellem Zinnober, Venus im hellem Ultramarin. Juno trägt einen bunt gemusterten Stoff, Minerva einen hellkirschrothen.[1]) Die Landschaft und links ein weisser Hund erinnern lebhaft an Jan Brueghel's Mache.

Nr. 122 und **123** von Hendrick Frans van Lint sind schon oben besprochen (bei Nr. 24).

Nr. 124 und **125.** Zwei nette italisirende Bildchen von Guilliam de Heusch (nicht Jacob), jedes mit der bekannten feinen hellgelben Signatur, in welcher das G vollkommen sicher ist. Nr. 124 ist ultramarinkrank. Beide zeichnen sich durch das durchscheinend behandelte blaugrüne Laub aus, welches in der vorliegenden Form für G. d. Heusch charakteristisch ist.

---

[1]) Zur Unterscheidung von H. de Clerck, der dem Van Balen sehr verwandt ist, sei bemerkt, dass De Clerck's Föhrengrün hier gänzlich fehlt. Auch sind Finger, Zehen, Kniee u. s. w. hier keineswegs so roth wie gewöhnlich bei De Clerck, dessen signirte oder beglaubigte Bilder (in Brüssel, Aachen, Mosigkau, Wien, Graz) ich gut im Gedächtniss habe.

Nr. 126. Alte Copie nach einem Kircheninneren von einem Peeter Neefs. Dürfte um 1700 gemalt sein.

Nr. 127. Hauptbild des Cornelis Saftleven: Jacob's Dankgebet. Grosses Breitbild. (Leinwand, 2·42 zu etwa 2·00.) Im Mittelgrunde etwas links von der Mitte der kniende Jacob. Noch weiter zurück mitten Jacob's Gefolge. Rechts lagert die grosse Herde. Ganz vorne zur Rechten liegt ein grauscheckiges Rind. Links im Vordergrunde bei einem dürren Baume ist ein grosses Stillleben aufgebaut aus Messinggefässen (die ja bei unserem Meister selten fehlen), Holzkübel, Katze, Hund und einem Fass. Vorne zwei kämpfende Hähne. Grünliche flache Ferne. Dunkelgrauer Wolkenhimmel mit einem Lichtblicke links oben. Die grosse Signatur: „· *C. saft-Leũen cf 1635*" steht rechts an einem dunklen Abhange (helle Züge in halbcursiver Schrift).

Nr. 132. „Diana ist eben dem Bade entstiegen." Sie ist unbekleidet, hat sich vom Beschauer abgewendet und hebt mit der Rechten einen dunkelrothen Vorhang empor. „Ihr zur Seite ein Hund." Links eine düstere Landschaft mit einem Teiche. (Leinwand, über 2 Meter hoch.) Erinnerte mich an die Antwerpener Malweise des Jan Lievensz.

Nr. 133. Grosses Breitbild mit vielen Figuren von Joost Cornelis Droochsloot. Als datirtes Bild von einigem Interesse. Links über einer Thür auf einem gemalten Blatte die Signatur: „Jc · DroochSloo(t) 1646" (J und C verschlungen). Die schmutzigen Gesichter, die man, wie gewöhnlich bei Droochsloot, auf diesem grossem Kermissbilde zu sehen bekommt, scheinen alle an jenem Zustande zu leiden, den die Aerzte als Seborrhoea oleosa bezeichnen. Man könnte sie Talggesichter nennen. Die grossen Utrechter Bilder ausgenommen, gehört das vorliegende zu den breitest

angelegten Werken des Meisters. (Leinwand, breit 1·50, hoch 0·98.) Die Hermannstädter Galerie besitzt auch noch einen verkannten zweiten kleineren Droochsloot, desse Monogramm irrthümlicherweise auf Isaak van Ostade bezogen worden ist: **Nr. 184.** „Eine Menge Bettler und Krüppel, an welche eben Almosen vertheilt werden." Im Mittelgrunde eine Figur, die man recht wohl für einen Sanct Martin nehmen kann. (Eichenholz, breit 0·73, hoch 0·52.) Links unten das gewöhnliche Monogramm des Künstlers, aus J C und D S, in zwei Ligaturen, gebildet. Daneben f.

Nr. 136. Interessantes Werk des Jan Victors, ein wenig rembrandtisirend. Etwas rechts von der Mitte eine Dirne in rothem Rock, deren Hemd weit herabgeglitten ist. Rechts etwas weiter zurück eine Alte in mattgrünem Kleide. Links ein Bootsknecht in braunem Rock uud braunrothem Mantel, welch letzterer mit Schaffell verbrämt ist. Buntes Halstuch. Rechts oben die Reste der Signatur, die sicher nicht mit dem Katalog auf den Namen Jordaens bezogen werden können. (Leinwand, breit 1·19, hoch 0·90.)

Nr. 140. Landschaft von Boudewyns mit Figuren von P. Bout. Gutes Bild. (Leinwand, breit 0·55, hoch 0·40.)

Nr. 141. Sittenbild, das mich an den seltenen Goveyn erinnert hat.

Nr. 142. Anbetung durch die Könige vom jüngeren Jan Brueghel. Ein derlei Bildchen wurde in den kleinen Galeriestudien schon besprochen.

Nr. 143 und **144.** Gegenstücke mit Gefechten zwischen Deutschen und Türken. Beide bezeichnet: „C breydel".

Nr. 145. Italienische Landschaft von Pieter de Laar oder Jan Miel.

Nr. 147. Treffliches Original von Roelant Savery. „Ein Löwe vor seiner Höhle" (ruhend). Bez. „ · ROELANT ·
· SAVERY ·
· FE · "
(Eichenholz, breit 0·57, hoch 0·37.)

Nr. 150 und **151.** Copien nach Jan Brueghel I. aus dem 18. Jahrhundert.

Nr. 152. Gute alte Copie nach P. Boel oder Franz Sneyders.

Nr. 154 und **155.** Nette Bildchen von Sebastien le Clerc.

Nr. 156. Kleines Bildniss einer Dame vielleicht von D. Teniers dem jüngeren. Im Allgemeinen flandrisch.

Nr. 157 nicht „Art des Philips Wouwerman", sondern ein echter Claes Berghem: „Winterlandschaft. Im Hintergrunde eine Stadt; . . . im Vordergrunde Bauern und Pferde bei einem Baume." Breitbild von mässiger Grösse auf Eichenholz. Rechts die Reste einer alten echten Signatur, von der ich ein cursives *B* unterscheiden konnte, durch dessen oberen Bogen ein *C* geschlungen ist, also eine, aus Berghem's Signaturen wohlbekannte Verbindung.

Zu **Nr. 158** bis **162.** Sie werden in der „Art des" oder „nach" Phil. Wouverman verzeichnet, was für die meisten so ziemlich zutrifft. **Nr. 159** ist übrigens ein treffliches Bild, bei dem man an die eigenste Urheberschaft des genannten Meisters denken kann. Links im Mittelgrunde bei dichten Laubbäumen ein Bauernhaus. Rechts im Vordergrunde zwei Weidenbäume und eine Figur. Rechts unten das Wouwerman-sche Handzeichen in gelben Zügen, das augenscheinlich schon ursprünglich auf dem Bilde stand. (Eichenholz, 0·34 im Gevierte.) Dieselbe Composition, vermuthlich unser Bild, ist 1743

fast in der Grösse des Originals gestochen von J. Moyreau als „le petit pont de bois" und als Bestandtheil des Cabinets Comte de Mirabeau. [1])

Nr. 158 ist sicher kein Gegenstück zu diesem guten Bilde und erschien mir in seiner Echtheit trotz des Monogrammes fraglich.

Nr. 160 und **161** sind gewiss keine Wouvermans, sondern Werke eines Nachahmers aus dem 18. Jahrhundert.

Nr. 162. Zweifellos eine Fälschung.

Nr. 166 und **167.** Ganz tüchtige Stillleben von dem seltenen Peeter Andries Rysbraek, der 1710 auf 1711 als Meister der Antwerpener Gilde und später als deren Dekan verzeichnet ist. Nr. 166 bringt todte Vögel und Obst in einer Landschaft zur Darstellung. Bez. in schwarzen grossen cursiven Zügen: „*P A · Rysbraek*". (Leinwand, hoch 0·82, breit 0·67.) Das Gegenstück ist nur mit den Buchstaben: „P. A. R." bezeichnet. Die breite Malweise ist dieselbe.

Nr. 168 und **169,** zwei Vanitasbilder, sind nicht von Cornelis de Heem, sondern allem Anscheine nach von J. de Cordua, der mir aus fast einem halben Dutzend sicherer Bilder recht wohl bekannt ist. Den Hermannstädter Bildern am nächsten steht ein Vanitasbild der steiermärkischen Landesgalerie zu Graz. Es ist signirt: „ · I · DE CORDVA · F".[2]) Ein Sittenbild (alte Köchin bei kupfernem und messingenem Kochgeschirr) mit der Signatur „I DE CORDUA" befindet

---

[1]) Nagler's Lexikon kennt den Stich, der bei R. Portalis und Beraldi, sowie in Andresen's Handbuch übergangen ist.

[2]) Das Grazer Bild ist schon erwähnt in Lützow-Seemann's Kunstchronik N. F. III, Nr. 33.

sich im Schlosse Eggenberg bei Graz.[1]) Ebendort schien mir bei einem raschen Gange durch die Bildersäle auch ein grosses Bild mit einem Arzt oder Alchymisten in seinem Laboratorium von denselben Künstler zu sein, der auch in einer öffentlichen Galerie, der Augsburger durch ein schwaches Bild vertreten ist. In der Residenz zu Bamberg sind zwei signirte geringe Bilder mit Figuren von demselben Maler zu finden. Auf dem einen der Stillleben in Hermannstadt ist rechts die falsche Bezeichnung „C d H f" angebracht, welche die Benennung Cornelis de Heem veranlasst hat. (Roth grundirte Leinwand, hoch 0·60, breit 0·42 nach dem Augenmasse.) Die Persönlichkeit dieses J. de Cordua ist trotz Sandrart's und Füssli's Mittheilungen herzlich unklar.

Nr. 172. Jagdstillleben, das ich für ein echtes Werk des Jan Fyt genommen habe.

Nr. 173. Feines Bildniss eines Herrn in mittleren Jahren, der an einem Fenster steht und sich das Pfeifchen stopft. Unten die Jahreszahl M . DC . LVIII . Steht dem älteren Frans van Mieris sehr nahe. Die Umrahmung des Bogenfensters ist plastisch ausgeführt, aber alt und ursprünglich bemalt mit bläulich weissem Weinlaub. Die Hände sind vorzüglich gezeichnet und modellirt. (Hoch 0·20, breit 0·16.)

Nr. 175 und **176.** Zwei treffliche Bildnisse von Hans Memling, leider so vielfach misshandelt, dass der Gesammt-

---

[1]) Wo, nebstbei bemerkt, auch eine gute Architektur von Paul Vredeman de Vries, ein interessantes Bild des Joh. H. Schönfeld, ein schöner Verendael, gute F. W. Tamms, ein Olymp aus der Richtung des Floris, viele Bilder von Hans Adam Weissenkircher bewahrt werden und als bedeutendstes ein nettes kleines Gemälde mit einem nackten Kinde bei einer Quelle, wohl von Hans Baldung. 1742 wurde im Haag ein Küchenbild des Cordua um 18 fl. verkauft, was ganz nebenbei mitgetheilt sei.

eindruck dadurch etwas beeinträchtigt ist. An jedem ist aber zum mindesten so viel Gutes erhalten, als man braucht, um die volle Ueberzeugung zu gewinnen, dass hier Originale und keine Nachbildungen vorliegen. Wir betrachten die kostbaren Bilder aus der Nähe: Nr. 175, Porträt eines schwarz gekleideten dunkelhaarigen Herrn, der ein Gebetbuch mit beiden Händen vor sich hält. Halbprofil nach rechts, sowohl des unbedeckten Hauptes, als auch des Körpers, der bis zur Hälfte sichtbar ist. Das Haar ist in die Stirn gekämmt. Hinter diesem Unbekannten links im Bilde ist noch die Halbfigur eines roth gekleideten Kindes sichtbar, dessen Köpfchen ich anbei abbilde.[1]) Darüber eine stark übermalte Landschaft. Auch der Hintergrund ist so sehr das Opfer eines unvorsichtigen und etwas gedankenlosen Restaurators vergangener Zeiten geworden, dass die dunkle Wand, die über dem Kopfe des Herrn gemalt ist, links vom Halse keine Fortsetzung nach unten hat, also in der Luft hängt. Am besten erhalten sind die fein gezeichneten Hände, das Buch und die Verbrämung des Gewandes. Ganz gut sind auch die Gesichter auf die Gegenwart gekommen. (Eichenholz, hoch 0·44, breit 0·33.) Auf der Rückseite steht in alter Schrift, die ich dem 16. Jahrhundert zuweisen möchte: „Nr. 12 uom Memlinck".



---

[1]) Ich kann nur eine unvollkommene Zeichnung bieten, da, wie schon angedeutet, eine Photographie nicht zu haben war. Die garstigen Striche links entsprechen einem Ristauro.

Ein Blick auf die Züge des feisten Kleinen belehrt uns darüber, dass wir uns hier im Memling'schen Kreise befinden. Dasselbe Modell, wenngleich in anderer Haltung und Auffassung, kennen wir ja schon, da es auf mehreren Werken des Meisters wiederkehrt, so auf der Berliner Madonna und auf dem Nieuwenhovenbildchen in Brügge von 1487. Man wird nicht fehlgehen, wenn man die Hermannstädter Memmlings in ihrer Entstehungszeit um 1487 ansetzt.

Das Gegenstück Nr. 176 ist weniger gut erhalten. Halbfigur einer Frau, die ihre gefalteten Hände in halber Brusthöhe vor sich hält. Dunkle Kleidung; Schleierhaube. Links im Mittelgrunde ein rother Vorhang. Rechts Ausblick auf eine Landschaft. Rechts unten ein weisser Pintsch, der in befriedigender Weise conservirt ist. Tadellos erhalten ist an diesem Bilde nur die ungemein liebevoll durchgebildete Gürtelschnalle. Von guter Erhaltung kann man auch bei Nase, Mund und Kinn sprechen und bei einigen Stellen des Schleiers und Kleides. Ganz leidlich sind die hellen Partien der Landschaft. Auf der Rückseite steht „Nr. 12 vom Memlinck".

Nr. 180. Antony van Dyck. „Karl I. von England und seine Gemahlin Henriette von Frankreich. Der König empfängt aus der Hand seiner Gemahlin einen Lorbeerkranz." Grosses Breitbild mit lebensgrossen Halbfiguren, fast Kniestücken. König Karl steht links; Gesicht fast im Profil nach rechts. Die Königin rechts im Bilde hat den Kopf halb nach dem Beschauer, halb gegen den König gewendet. Die Rechte mit dem Kranz ist ein wenig dem königlichen Gemahl entgegengestreckt, der mit seiner Rechten nach der Gabe langt. Wenngleich nicht jeder Strich auf dem Bilde von Van Dyck herrührt, was namentlich an den Händen auffällt, so liegt

doch im Ganzen kein Grund vor, die Benennung als Van Dyck in weiterem Sinne anzufechten. Wir haben vermuthlich das Original vor uns, das Smith (III. Nr. 209) als alten königlich englischen Besitz beschreibt. Gegenwärtig wüsste ich es im englischen Besitze nicht nachzuweisen.[1])

Nr. 181 und **182.** Interessante, gut erhaltene Stillleben von Jan Baptist Govaerts, der 1713 auf 1714 als Schüler des Alexander von Bredael in der Antwerpener Gilde verzeichnet steht. Kleine, sorgsam behandelte Breitbilder auf Eichenholz. Nr. 181 bringt eine Menge todter Thiere, einen Hasen, eine Trappe, einen Eber, Rebhühner, einen Hänfling, Dompfaffen und anderes, bewacht von zwei Hunden zur Darstellung, überdies ein messingenes Waldhorn und eine Flinte. Bez. links unten: „I. B. Govaerts". Das Gegenstück weist eine ganz ähnliche Bezeichnung auf.

Nr. 183, 185 und **186.** Thierbilder des fruchtbaren Pieter van Bloemen.

Nr. 184. J. C. Droochsloot. (Siehe bei Nr. 133.)

Nr. 187, kleines niedriges Breitbild mit einer Ruhe der heiligen Familie aus der Richtung der Franken (nicht aus Rembrandt's Schule).

Nr. 196. J. v. Bylert. (Siehe bei Nr. 10.)

Im dritten Zimmer gibt es wieder allerlei zum Theil anziehende, zum Theil durch Darstellung oder kunstgeschichtliche Bedeutung interessante Stücke:

---

[1]) Ich kenne den Stich, den R. v. Voerst 1634 in London nach dem Original hergestellt hat und einen von Pieter van Langeren. Smith nennt den ersten Stich und überdies einen von C. J. Visscher und einen von G. Vertue. M. Rooses theilte mir gütigst mit, dass auch er die erwähnte Darstellung in zugänglichen Räumen englischer Sammlungen nicht kennt.

Nr. 198, schwer zu beurtheilen, dem Jacob Jordaens nicht ganz ohne Berechtigung zugeschrieben. (Eine lachende Köchin in Lebensgrösse.)

Nr. 200 und **201.** Dunkel gehaltene Bilder des Jan van Hughtenburgh, beide wilde Kampfscenen darstellend. (Leinwand, breit 1·02, hoch 0·80.)

Nr. 202. Vortreffliche alte Copie des Rembrant'schen Fahnenträgers, dessen Original als Bestandtheil der Collection James Rothschild in Paris bekannt ist. Eine ausgezeichnete Copie ist den Besuchern der Kasseler Galerie geläufig. Die Hermannstädter Copie steht ungefähr auf der Höhe des Kasseler Bildes (Eisenmann's Katalog Nr. 229) und ist ohne Zweifel eine Zierde der Bruckenthal'schen Sammlung.

Nr. 203. Gut erhaltenes, schönes Blumenstück des Jan Philip van Thielen „Ein Blumenkranz um ein steinernes Postament gewunden, in dessen Nische ein Knabe Seifenblasen bläst." Links an der Volute unten die Signatur: „I P. Van Thielen F. A^no^ 1661". Das Mittelstück von anderer Hand.

Nr. 204 und **205.** Fein durchgebildete englische Landschaften von Jan Griffier. Nr. 204 eine Ansicht von London, die sicher für die Topographen der seither so riesig angewachsenen Stadt von vielem Interesse sein wird. Bez.: „J · GRIFFIER" rechts unten. Das Gegenstück weist eine analoge Signatur auf. Beide sind höchst charakteristische Beispiele der Griffier'schen Weise, mit den punktirten oder fein gestrichelten Laubmassen und der farbendruckartigen Abgrenzung der einzelnen Töne.

Nr. 206. Auf einen unbekannten W. Mereens bezogen. Die gut leserliche Signatur dieses trefflichen Bildes nennt den Maler: „W MERTENS", der freilich nicht leicht

in den Künstlerverzeichnissen zu finden sein wird. In den Katalogen der grossen Galerien vermisse ich diesen Namen gänzlich, der auf flandrische oder noch allgemeiner niederdeutsche Abkunft schliessen lässt. Eine ziemlich lange Reihe von Mertens kommt in den Antwerpener Gildebüchern vor. Die Malweise des Bildes, vor welchem wir stehen, zeigt das 17. Jahrhundert an und scheint einen Jan Davidsz de Heem schon als vorhanden vorauszusetzen. Wir sehen einen grossen Kranz von Obst, Aehren und Blumen vor uns, der an einer grossen, steinernen Cartouche befestigt ist. Das Mittelfeld ist leer geblieben und weist eine schwarze Fläche auf. (Leinwand, hoch 1·19, breit 0·91.) Vermuthlich war der Autor ein Dilettant, wenn auch hoch begabt, dessen Name deshalb den kunstgeschichtlichen Nachschlagebüchern fremd bleiben konnte.

Nr. 208. Johann Thomas. Alexander mit seinem Gefolge bei Diogenes. Ein Bild von schwerer röthlicher Carnation und im übrigen recht bunter Färbung. Durch die Signatur und Datirung nicht ganz ohne Bedeutung: „Ioannes Thomas. fecit 1672" steht ganz links gegen unten (Leinwand, etwa 2 Meter breit und 1·50 hoch). Grünblau und Roth ist hier eine auffallende Zusammenstellung, die auch auf anderen Bildern desselben Malers vorkommt.[1])

---

[1]) Joh. Thomas ist noch wenig studirt, obwohl die nöthigsten Angaben in den Nachschlagebüchern zu finden sind. De Bie's Gulden Cabinet (S. 147) und Descamps vies des peintres (II, 169) handeln u. A. von ihm. Mannigfache Nachrichten birgt das Jahrbuch der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. (I, S. CLIV wird ein Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Joh. Thomas verzeichnet, X, S. CXXXIX ein Bildniss Kaisers Leopold I.) Die Register erleichtern das Aufsuchen. Drei signirte Bilder im Schlosse Ensegg habe ich in Lütrow's Kunstchronik, N. F. II, Nr. 17, beschrieben. Die Original-

Nr. 211. Vermuthlich Wtewael. (Siehe bei Nr. 111.)

Nr. 216. Ein durch die Darstellung und Datirung beachtenswerthes Bild des Jacob Toorenvliet. Bildnisse von Toorenvliet's Hand sind selten und sehr geschätzt.[1]) Das vorliegende wird im Führer folgendermassen beschrieben: „Ein junger Mann im Kürass sitzt in gebietender Stellung bei einem Tische." Die Bezeichnung lautet: „*J. Toorenvliet Fe 1668*" (cursive nette Züge. Das J ist vorne durchs T gezogen). Bezüglich der Farben habe ich notirt: Mantel zinnoberroth; an den Aermeln nebeneinander weiss und blau; Barett kirschroth; Harnisch grauviolett. Das Bildchen misst 0·35 in der Höhe, 0·27 in der Breite (auf Kupfer). Durch eine gewisse Härte und Kraft der Behandlung ist unser frühes Bild (der Künstler ist 1635 oder 1636 zu Leyden geboren) von den zahlreichen weich gemalten blasser gefärbten Werken der Spätzeit des Künstlers zu unterscheiden.

---

stiche des Thomas werden sehr geschätzt. Einige seiner Bilder sind reproducirt. Ein hübsches Bild bei Grf. Nostitz in Prag von 1665 sei nachträglich erwähnt.

[1]) Als eines der Hauptbilder des Toorenvliet wurde oben schon das Familienbildniss bei Dr. Schüler in Graz erwähnt. Houbraken (III, 166), Descamps (III, 121 f.) nennen unter den besten Arbeiten des Meisters ein Familienbildniss, das den Cornelis Schrevelius mit den Seinen zur Darstellung bringt. Nach Hofstede de Groot (Quellenstudien, S. 172 und 405) ist dieses Bild von J. Blasius 1661 besungen. Ein (offenbar kleines) Eigenbildniss des Toorenvliet wird 1715 in einem Haarlemer Katalog verzeichnet (Hoet I, 181). Eine ganze Reihe von Sittenbildern war ehedem in der Pachner'schen Galerie zu Wien. Viele Toorenvliet's sind in Hoet's Katalogsammlung zu finden. Seit 1883 besitzt Consul Weber in Hamburg ein hervorragendes Bild des Meisters (vgl. Woermann's Katalog, Nr. 267). Auf die wichtigsten Werke in öffentlichen Galerien macht Woermann's Geschichte der Malerei aufmerksam.

Der Frühzeit des Meisters gehört vielleicht (allerdings gar nicht sicher) auch das Sittenbildchen Nr. 345 der Pester Galerie an.

Nr. 217, durch ein Missverständniss als Gerard de Lairesse verzeichnet, obwohl augenscheinlich eine Skizze von Cornelis v. Haarlem. (Ein Göttermahl, verschieden in der Composition von dem Bilde in Pommersfelden.)

Nr. 219 und **220.** Zwei ultramarinkranke kleine Bildchen des A. de Grief. 219 echt signirt.

Nr. 221. Copie (wohl mit kleinen Abweichungen) nach dem Rubens'schen Schulbilde der National Gallery in London (Nr. 67), welches wieder eine variirte grosse Ausführung des kleinen Madrider Bildes ist (Nr. 1561). Eine kleine alte Copie nach dem Madrider Exemplar befindet sich in Wien (Nr. 669), eine grosse nach dem Londoner in Pommersfelden.[1])

Nr. 224 und **225.** Sehr nette flotte Bildchen aus der Hals-Familie. 224, ein Schulmeister seine Feder zuschneidend. (Eichenholz, hoch 0·25, breit 0·22.) Rechts in hellen Zügen das echte Monogramm HL, in welchem noch ein schief gegen rechts oben gerichteter Strich angedeutet ist. Das Gegenstück („eine alte Frau, die Mädchenschule hält") ist ebenso flott, fast skizzenhaft gemalt. Die Zuweisung an einen bestimmten Maler der Familie Hals ist ein wenig schwierig, da diese geistreichen Bildchen sogar vom berühmten Frans sein könnten. Dirk Hals ist nach meiner Ansicht ausgeschlossen. Das älteste Inventar führt beide Bildchen als Hals; der neue Führer verzeichnet sie als Werke eines unbekannten Meisters.

---

[1]) Vgl. hierzu den neuen Katalog der reichsgräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Gemäldesammlungen, der nächstens erscheinen soll.

Nr. 230, kleine Landschaft, die irrthümlich dem Sammetbrueghel zugeschrieben wird. Ich notirte mir als Vermuthung, die noch weiter zu untersuchen wäre: vielleicht Jugendbild des älteren Griffier.

Nr. 233. Auffallend genial behandeltes Blumenstück von Gasp. Peeter Verbrugghen II., dem lustigen Antwerpener Meister, der 1664 geboren ist, 1677 Freimeister der Gilde, 1661 Dekan wurde und 1730 verstarb. (Nach V. d. Branden und den Liggeren.) Unten gegen links steht die schwarze Signatur: „GAS · P · VERBRVGGEN". Die Blumen verschiedener Art, die hier der Meister zu einem Kranz um ein Steinrelief zusammengestellt hat, sind in natürlicher Grösse mit scharfer Naturbeobachtung und feinem Farbensinn in etwas harter Weise wiedergegeben.

Nr. 237 habe ich für eine Skizze von der Hand des Rubens zum grossen Levinusmartyrium der Brüsseler Galerie (aus der Genter Jesuitenkirche) angesehen. Das kleine Hochbild zu skizziren fand ich keine Gelegenheit, wonach ich also auf mein Gedächtniss angewiesen war.

Nr. 241, wie es scheint, ganz richtig dem Peeter van Avont zugeschrieben.[1])

Nr. 242. Gute Landschaft von einem holländischen Italiker.

Nr. 243. Heilige Magdalena. Copie nach Adriaen v. der Werff.

---

[1]) Ueber diesen vgl. neben der älteren Literatur „Chronique des arts" 1893, Nr. 3, wo auf ein Bild des Avont im Neapeler Museum hingewiesen ist. Eine Zeichnung der Albertina in Wien, die als Van Dyck Nr. 652 (709) katalogisirt ist, schien mir ebenfalls von P. v. Avont zu sein.

Nr. 248. Die Emausgänger in einer Landschaft. Nicht von Paul Bril, sondern von einem Utrechter Kleinmeister. (Kleines Breitbild, auf Kupfer.)

Nr. 249 ist dagegen ein sehr charakteristischer Vertreter des frühen Stiles von Paul Bril aus der Zeit wohl noch vor 1600. Kleine Gebirgslandschaft mit zahlreichen Figuren. (Kupfer, breit 0·27, hoch 0·19.) Der Vordergrund ist noch in altflandrischer Weise braun gehalten, der Mittelgrund graugrün mit hellgrünen Bäumen. Ferne und Himmel sind bläulich. Die Bergformen sind hier noch im Sinne der altniederländischen Meister erfunden. [1])

---

[1]) Das vorliegende Bildchen war mir noch unbekannt, als ich im Winter 1892 auf 1893 meinen Artikel fürs „Jahrbuch der Kunstsammlung des A. H. Kaiserhauses" zusammenstellte und zwei frühe Werke des Bril publicirte. Ich trage hiermit den Hermannstädter Bril nach und benütze die Gelegenheit, auch auf einige andere erhaltene Arbeiten des fruchtbaren Meisters hinzuweisen, die in meinem Artikel nicht berücksichtigt sind. Vor allem sei aber mitgetheilt, dass ich eine alte Copie nach einem der Bildchen in kaiserlichem Besitz im Ryksmuseum zu Amsterdam gefunden habe (Nr. 1324). Nr. 195 (alt 453) derselben Galerie habe ich für ein frühes Werk des G. v. Nieulandt gehalten. Die Signatur mit Bril ist wohl nicht ursprünglich. Zwei feine Bildchen des frühen Stiles befinden sich in der Galerie des Herrn Landesgerichtsrathes Peltzer in Köln. Nach meiner Vermuthung hat P. Bril die Landschaft auf dem Rottenhammer von 1604 der Galerie im Haag gemalt. Ein angeblicher P. Bril in Coblenz (Nr. 6) ist nur von einem Nachahmer. Die Landschaft mit dem verlorenen Sohne, die in der Antwerpener Galerie (neu Nr. 30) dem Bil zugeschrieben wird, ist sicher von Lucas von Valckenborch. Von den Bril's der Augsburger Galerie ist Nr. 176 echt. Frühes Bild, das sich schon dem mittleren Stile nähert. Nr. 325 ist eine alte Fälschung und für Bril allzu roh, Nr. 633 ein feines Bild der frühen Zeit. Ein Werk der Spätzeit ist die Landschaft mit dem Heil. Hieronymus (vielleicht

Nr. 254. Gewiss nicht Jan Both, sondern ein schwaches Bild von einem Nachahmer der Moucheron.

Nr. 257. Die Verleugnung durch Petrus, wie ich meine, ziemlich zutreffend als „Art des Godefried Schalken" benannt. Vermuthlich ist's eine deutsche Copie nach Schalken, nicht aber nach dem bekannten Bilde der Galerie Harrach zu Wien. [1])

Nr. 258. Landschaft mit einem Volksfeste. Nicht in der Art des Sammetbrueghel, sondern ein feines gutes Bild von J a c o p G r i m m e r. (Eichenholz, breit 0·36, hoch 0·25.) Unzählige Figuren in allen Gründen. Links vorne eine Schänke, bei der man tanzt und sich rauft. Im Mittelgrunde mitten zwei grosse Gebäude mit Thürmen. Weiter entfernt rechts viele Häuser. Seit Jahren habe ich dem Jacop Grimmer viele

---

echt signirt) im Museum Boijmans zu Rotterdam (neu Nr. 38). Den angeblichen W. v. Nieulandt in der Residenz zu Würzburg (in den Ruinen des Colosseums) habe ich für einen ganz späten Bril gehalten. — Zu den Zeichnungen trage ich nach, dass von den vielen, dem Bril zugeschriebenen Blättern im Britischen Museum zu London vielleicht die eine mit dem Jäger von 1612 richtig benannt ist. Von den Zeichnungen der Münchener königlichen Sammlung schienen mir echt zu sein: der Seehafen mit der Datirung 1589 (oder 1584) APerilis, ferner die Landschaft im späten breiten Stil mit den lagernden Leuten rechts. Die übrigen hielt ich für zweifelhaft oder bestimmt unrichtig benannt. Frizzoni hatte die Güte, mich auf eine Zeichnung des Bril in seinem Besitze aufmerksam zu machen. Zur Literatur trage ich nach die „Giunte agli artisti belgi ed olandesi" des Bertolotti und Bonnaffé's „Dictionnaire des amateurs français au XVII[e] siècle."

[1]) Diese negative Erkenntniss wurde dadurch gesichert, dass ich eine Bause nach der Hauptgruppe des Harrachbildes nach Hermannstadt sandte, wo sie Herr Custos Müller gütigst mit Nr. 257 verglichen hat.

Aufmerksamkeit gewidmet.[1]) Neuerlich sind mir auch noch die grossen Bilder zu Gesicht gekommen, die jüngst ins Antwerpener Museum gebracht worden sind (Nr. 671 und 672), sowie die signirte Zeichnung des Britischen Museums. Nach dem, was ich nun von der Malweise des Grimmer in mich aufgenommen habe, kann auch das grosse Breitbild mit den vielen Figuren des Amsterdamer Museums, Nr. 1561 (im Allgemeinen vom Katalog zutreffend als flandrische Malerei vom Ende des 16. Jahrhunderts bezeichnet), von niemanden Anderem sein, als von Jacop Grimmer, was ich hier im Vorübergehen bemerke. Auch sei als Ergänzungen zu früheren Mittheilungen erwähnt, dass die angeblichen Brueghels der Wiener Galerie Nr. 747 und 748 einer näheren Prüfung auf Jacob Grimmer werth wären.[2])

Nr. 259. Rheinlandschaft von Jan Griffier.

Nr. 264. Riesiges Breitbild von J. J. van Ossenbeek, Landschaft mit der Verkündigung an die Hirten. Signirt.

Nr. 265 und **266.** Gut gemalte und gezeichnete kleine Gesellschaftsbilder aus den niedrigen Schichten. Von einem Holländer des 17. Jahrhunderts, der dem Andries Both und Pieter de Laar nahe steht. Ein grosses Bild von derselben interessanten Hand besitzt Herr Fabrikant J. V. Novák in Prag.

Nr. 268. Fast sicher von einem deutschen Maler um 1610, vielleicht einem Künstler der Prager Gruppe. Die Darstellung

---

1) Vgl. „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" 1893; im Artikel Unveröffentlichte Gemälde aus der Ambrasersammlung.

2) Auf den Ansichten von Gegenden bei Antwerpen, die nach Grimmer gestochen sind, bedeutet A. C. Adriaen Collaert, woran mich Herr Director Haverkorn v. Rysewyk in Rotterdam freundlich erinnerte.

betrifft ein venetianisches Fest. Kleines figurenreiches Breitbild auf weichem Holz.

Nr. 270. Nach meiner Erinnerung vollkommen mit Recht als eine Copie nach dem Violinspieler des P. v. Slingelant in der Schweriner Galerie katalogisirt. Das Schweriner Bild (Nr. 958 des Schlie'schen Kataloges) ist in Bode's Galeriewerk[1]) in der Grösse des Originales abgebildet.

Nr. 271 und **272.** Sebastien le Clerc: zwei kalkig gefärbte Hafenstädte mit unzähligen Figürchen. Gegen die Benennung lässt sich kein Einwurf erheben.

Nr. 273. Flandrische Landschaft, Breitbild mässiger Grösse. Fouquière kam mir in den Sinn.

Nr. 276. Hervorragendes Bild des jüngeren David Teniers. Frühe Arbeit. Landschaft mit wenigen Figürchen.

Nr. 277. Dünenlandschaft, kleines Breitbild (0·62×0·35) mit der Signatur v. Bos, das augenscheinlich der Zeit und Richtung des Van Goyen angehört. Welcher von den vielen van Bos und Bos, die in der holländischen Kunstgeschichte vorkommen, der unsere ist, kann ich mit dem Material, das mir zur Verfügung steht, nicht mit Bestimmtheit entscheiden. Die Vermuthung, dass es derselbe Künstler ist, dem die signirte Marine der Sammlung Habich (Nr. 15 des Versteigerungskataloges) angehört, sei indes mit Vorbehalt geäussert. Pieter van den Bos und der späte Adriaen Bos sind fast mit Sicherheit auszuschliessen.[2])

---

[1]) „Die grossherzogliche Gemäldegalerie zu Schwerin", herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1891, S. 50 f. Text von W. Bode. Auf dieses reichhaltige Werk komme ich gelegentlich ausführlich zurück.

[2]) Ueber den Marinemaler Gaspar v. d. Bos, von dem augenscheinlich das signirte Bild der Galerie Habich ist, vgl. Houbraken

Nr. 278. Jan van Kessel. (Siehe bei Nr. 38.)

Nr. 279 ist fast sicher von Fr. Knibbergen, welcher den Lesern dieser Studien schon geläufig ist.[1])

Nr. 281. P. Brueghel der jüngere. (Siehe bei Nr. 75.)

Nr. 282 und **283.** Virtuos gemalte, gut erfundene Arbeiten des Hendrick Goovaerts (1669—1720), von dem man ein allegorisches Bild von 1713 in der Antwerpener Galerie kennen lernt, der auch in der königlichen Sammlung zu Hannover und anderwärts durch sichere Werke vertreten ist. Auf Nr. 282 ist eine todtkranke Frau dargestellt, die mit ihrer Familie zum Arzt gekommen ist. Dieser besieht die Flasche. (Leinwand, breit 0·55, hoch 0·43.) Bez. gegen links auf einem Schemel:

„H · Goovaerts
Ao 1707"

Um einen Versuch zu machen, die Malweise dieses wenig studirten Künstlers zu kennzeichnen, sei hier auf die feine gute solide Modellirung in erster Linie hingewiesen, auf die gute Lichtführung, die ihn über die Hooremans stellt, mit denen er im Allgemeinen viele Verwandtschaft hat. Weiche braune Gesammthaltung. Viel Weiss neben dunkelrothem Zinnober, neben schmutzig Gelb und Holzbraun. Etwas stimmungsvoller als „Pangel" und Vierpeyl, die man in dieselbe Gruppe von Gesellschaftsmalern verweisen muss.

Ohne Nummer, weil in üblem (aber nicht unheilbarem) Zustande, hängt in der Hermannstädter Galerie auch ein

---

und die Anmerkungen bei Hofstede de Groot „Quellenschriften zur holländischen Kunstgeschichte". Haag 1893, S. 59 bis 61.

[1]) Vgl. auch Hofstede de Groot a. a. O. S. 411 und desselben Autors Publication der Galerie Schubart.

grösseres Breitbild (1·00×0·83), das wohl eine Scene aus der Geschichte von Antonius und Cleopatra zur Darstellung bringt. Zahlreiche Nebenfiguren. Rechts an der Basis der Karyathide eines Camines die Signatur: „GOOVAERTS^{H} F"

Wie die beiden kleineren Bilder, ist auch dieses auf röthlicher Grundirung gemalt.

Nr. 284. Mariä Himmelfahrt. Von einem Antwerpener Meister aus der Nähe der V. Noort.

Nr. 285. Ein Schneckenhändler. Tüftelig gemaltes Bildchen von einem vermuthlich süddeutschen Maler des 18. Jahrhunderts, der rechts sein Monogramm: „IG. V." angebracht hat. (Auf Weissblech.)

Nr. 286. Kaum Asselyn. Aus der Nähe des Guilliam de Heusch mit Figuren von einem Poelenburgianer. Kleine Landschaft auf Eichenholz. (Hoch 0·32, breit 0·28.) Sehr verwandt mit dem G. d. Heusch der Pester Galerie Nr. 400.

Nr. 288. Fast sicher von Jos. Heintz. „Ein Dianabad mit vielen Figuren." In der Composition vom bekannten Wiener Bilde wesentlich verschieden; doch wiederholen sich mit geringen Abweichungen einige Figuren des Wiener Aktaeonbildes.

Nr. 289. Eine junge Dame als Diana dargestellt. Signirt links unten „A. Van der Burg", wobei man vielleicht den Dordrechter Adriaen v. d. Burg, den Lehrer des Aert. Schouman[1]) als Autor annehmen darf. Die dargestellte Dame ist bis etwa zu den Knien sichtbar. Links im Mittelgrunde gewahrt man die Köpfe zweier Nymphen. Rechts Ausblick auf bergige Landschaft im röthlichen Abendschein. (Eichen-

[1]) Vgl. Oud Holland X, S. 12.

holz, breit 0·33, hoch 0 27.) Glatte weiche Behandlung, die ein wenig an Schalken's Pinsel erinnert.

Nr. 290. Pilatus wäscht sich die Hände. Interessante gute Arbeit von Leonard Bramer. Unten am Sitze des Hohenpriesters die Signatur: „L. Bramer". (Eichenholz, hoch 0·54, breit 0·38.) Wie gewöhnlich auf Bramer's Gemälden, fehlt hier eigentliches frisches Roth gänzlich. Nur an den Pantoffeln sieht man dunkles Ziegelroth. Weiss, Gelb und einige bläuliche Töne sind die auffallendsten hellen Farben, die im Ganzen den dunklen Flächen gegenüber in der Minorität sind.

Nr. 291. Neptunsbild, wie es in Varianten öfter vorkommt. Kaum von Stradanus, sondern von einem späten Francken.

Nr. 292. Vornehmes Malerbildniss von Anton Schoonjans. Der Dargestellte zeigt blassen Teint. Er hält Palette und Pinsel in der Hand. Lebensgrosse Halbfigur.

Nr. 293. Diana und Callisto, nicht von einem „unbekannten Meister", sondern von Jean Michel Moreau, dem Franzosen. Die Signatur „J. M. Moreau" links unten lässt sich in ihrer Echtheit trotz einer Erneuerung nicht anzweifeln. Zudem steht das Bild schon im ältesten Inventar als J. B. Moreau verzeichnet, welche Benennung auch der Katalog von 1844 beibehalten hat. Die Figuren des Bildes sind ziemlich derb gezeichnet und modellirt und verrathen einen Nachahmer der italienischen Eklektiker. Die Landschaft ist poussinesk.

Nr. 294. Wieder ein Dianabild, schien mir eine Copie nach einem der Prager Rudolfinischen Maler zu sein. Dieselbe Copistenhand scheint das Bildchen Nr. 368 der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien geschaffen zu haben (eine

ruhende Nymphe, die ganz unhaltbarerweise als Frau Floris im Katalog verzeichnet wird).

Im vierten Saal über der Thür, die zu den Deutschen führt, hängt:

Nr. 295. „Jacob, dem seine Söhne die blutbefleckten Kleider Josephs überbringen" als Unbekannt verzeichnet. Ohne eine bestimmte Behauptung aussprechen zu wollen, nenne ich als Autor den seltenen Gillis Smeyers aus Mecheln, einen ganz eigenartigen Coloristen, dessen zwei riesige Norbertsbilder in der Brüsseler Galerie mir sofort ins Gedächtniss kamen, als ich das Hermannstädter Bild betrachtete. Ich empfehle diesen Fall den speciellen Kennern der Niederländer zur Ueberprüfung.

Nr. 298. „Versammlung der Musen" (Kupfer, hoch 0·40, breit 0·335), scheint in die Richtung der Beschey zu gehören.

Nr. 299 und **300.** Egbert van Heemskerk (nicht Marten v. H.). Zwei figurenreiche Bauernbilder, die nahezu als „Studententobak" gelten müssen, aber in der Dunkelheit, in der sie hängen, ganz unanstössig sind. Kunstgeschichtlich interessant als sichere Werke des genannten Holländers, an denen (trotz einigen Verputzungen) die Technik des Meisters mit den Lichtern, welche er mit ungewöhnlich feinen Breitpinseln gemalt haben muss, sehr deutlich wird. (Leinwand, breit 0·55, hoch 0·45.) Nr. 300 trägt auf einem Fasse bei der mittleren Gruppe das Monogramm HK (verschränkt).

Nr. 301 als Unbekannt. Bildniss eines Mannes im Profil nach links. Federbarett, Schramme über die Stirn schief nach der Schläfe zu. Weinrother, ins Bräunliche spielender Mantel über einem gemusterten Kleide. Die rechte Hand ist auf die Brust gelegt. Lebensgrosse Halbfigur. (Eichenholz, später mit

weichem Holz bedeckt; hoch 0·68, breit 0·55.) Fast sicher von dem Rembrandtisten Christoph Paudiss[1]) von dem es viele derlei blasse Bilder gibt, wie das vorliegende. Die Haare sind dunkel und in der wolligen Art des Paudiss behandelt. Sie zeigen eingekratzte Striche, die bei den späteren Rembrandtschülern vorkommen. Gesicht und Figur sind gut erhalten, wogegen der Hintergrund verrieben ist.

Nr. 302 nicht von Jordaens, sondern eine vorläufig namenlose Copie aus einem der jüngsten Gerichte des Rubens.

Nr. 303. Copie nach Jacob Jordaens. Eine heilige Familie. Das Original ist erst zu suchen.

Nr. 314. Wie ich meine, richtig als: Art des Jodocus Momper verzeichnet, obwohl die Darstellung, eine Seeküste, ungewöhnlich für diese Richtung ist.

Nr. 316 und **317.** Zwei grosse Breitbilder mit römischen Märkten von einem niederländischen Italiker, der wie ein flandrischer vergröberter H. Mommers aussieht. Die Signatur: „*G. v. Breda F f*" (in cursiven grossen Zügen) weist die Bilder dem Guillam van Breda zu, der 1638 auf 1639

---

[1]) Schon mehrmals in den vorliegenden Galeriestudien erwähnt. Zu den früheren Mittheilungen trage ich Folgendes nach: der angebliche Paudiss in Köln (Nr. 539 *a*) scheint mir eher von B. Fabritius zu sein. Dagegen ist (nach der Abbildung zu schliessen) der angebliche Van Gelder der Versteigerung aus Schloss Heidenfeld (Nr. 33) ziemlich sicher ein Werk des Paudiss und mit jenem Paudiss identisch, der ehedem bei Fechenbach im Bamberg war (Mann mit der Katze). Dass Paudiss öfter Stillleben gemalt hat, wird u. a. durch ein seither verschollenes Bild der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm bestätigt (Nr. 876). Todter Hase, eine Pulverflasche und „etliche Vögel". Ueber ein Gemälde von Paudiss in Freising vgl. F. K. G. Hirsching's Nachrichten VI, S. 101 f.

als Lehrjunge in den Antwerpener Liggeren vorkommt. Sicher ist diese Deutung freilich nicht, doch steht so viel fest, dass nach Malweise und Signatur Jan van Bredael, den der Führer nennt, nicht der Autor dieser Bilder sein kann.

Nr. 320. Waldlandschaft, wie es scheint von Peeter Megan's eigener Hand.

Nr. 324 von Herman v. Lin, ist schon besprochen bei Nr. 58.

Nr. 329 und **330.** Grosse Breitbilder mit Waldlandschaften von einem derben Nachfolger des Gillis v. Coninxloo. (Nicht Art des Paul Bril.)

Nr. 333. Eine Jagdgesellschaft im Freien. Rechts unten die Reste einer echten Signatur des Jan Lingelbach. Feines silbertöniges Bild, das im Wesentlichen gut erhalten ist.

Nr. 335, eine gebirgige Landschaft scheint nur durch irgend eine, ehedem übersehene Verwechslung zu dem Namen Fouquière gekommen zu sein.

Nr. 344. „Waldige Gegend mit einer Hirschjagd; im Vordergrunde ein Wasserfall, daneben Rinder und Schafe." Echtes Bild des Roelant Savery, das schon des Künstlers späten Stil ankündigt. Bez. in schwarzer Kapitalis: „R · SAVERY
1619"

Nr. 345. Treffliche Skizze von einem Flandrer aus der Spätzeit des Rubens. Darstellung der Fabel vom Kalt- und Warmbläser.

Nr. 353. Bauern, die ihr Kartenspiel mit dem Messer in der Hand beendigen. In der Art des Pieter Verelst.

Nr. 359. Göttermahl vor einer Felsenhöhle. Hat mit Stradanus nichts zu schaffen, sondern gehört ins Atelier der Francken.

Nr. 360. Eichwald. Vermuthlich eine sehr späte Arbeit des Gillis v. Coninxloo. (Eichenholz, breit 0·65, hoch, ohne die Anstückelung, 0·49.)

Nr. 364. „Heftiges Gefecht zwischen Reiterei und Fussvolk." Unten etwa mitten die Signatur: „JACOB · WEYER", deren Echtheit nicht im mindesten fraglich ist. Im ältesten Inventar steht auch noch der richtige Vorname, der später dem Matthäus hat Platz machen müssen. (Breitbild.)

Nr. 365. Reitergefecht von A. van Hoef, dem erst die neueste Forschung ihre Aufmerksamkeit zugewendet hat. Bis vor wenigen Jahren wurden Schlachtenbilder dieser Art auf Grund verriebener Signaturen stets einem Hoc oder Hop zugeschrieben, die man weiter nicht kennt. Unser Bild ist links in alten echten Zügen bezeichnet mit „A V HOEf" (A V und H verschränkt). Rechts steht die falsche Inschrift „A : HOP", die vor langen Jahren ein lustiger Bildererneuerer mag hingesetzt haben.[1]

Nr. 366. Christus und Johannes als Kinder, spielend. Neben ihnen einige Engel. Erinnerte mich lebhaft an Joh. Thomas, welchem das Bildchen auch im Katalog von 1854 zugetheilt ist.

Nr. 367. Allegorische Figur, den Nachruhm oder die Unsterblichkeit bedeutend. Links an der Plinthe bez.: „P.V.LINT · F" (in sauberer Kapitalschrift). Peeter van Lint ist ein Meister ohne künstlerisches Rückgrat, in jedem

---

[1]) Ueber A. v. Hoef vgl. die Literatur, die ich in Kl. Gal.-Stud. I, S. 320, angegeben habe. Bredius hat in Obreen's Archief (V, 214) eine Stelle aus den Leydener Gildebüchern mitgetheilt, aus welcher hervorgeht, dass Abraham Verhoef (der wohl mit unserem Maler identisch ist) am 3. Mai 1651 noch Geld von der Leydener Gilde bezogen hat, aber aus Leyden damals schon weggezogen war.

Bilde, das man von ihm sieht, wieder ein Neuer. Auf dem vorliegenden Bilde, einer etwa $^1/_4$ lebensgrossen aufrechtstehenden Figur, weist er eine weiche ziemlich sorgsame Behandlung auf, die an seinem frühen harten, kleinlichen Werke in Wien vermisst wird. Andere Arbeiten sind wieder derber und ungleich kraftvoller als das Bildchen in Hermannstadt.

Der fünfte Raum für die Niederländer, ein Zimmer mit einem Fenster, enthält mehr Bemerkenswerthes, als man anfangs erwartet. Ein wichtiges Bild, das wir sofort betrachten wollen, hängt ganz im Dunkel:

Nr. 371 ist ein signirtes Gemälde des Friedrich van Valkenborch, den man um 1570 in Mecheln geboren und 1623 zu Nürnberg gestorben sein lässt.[1]) Neffs in seiner Mecheln'schen Kunstgeschichte schliesst sich diesen Zahlen an. Die stilkritische Beurtheilung dieses Künstlers, von dem nur wenige gesicherte Arbeiten bekannt sind, unterliegt grossen Schwierigkeiten. Ich kenne zwei signirte Gemälde und eine solche Zeichnung von seiner Hand. Das eine Gemälde ist eine neue Erwerbung des Ryksmuseums zu Amsterdem: Feine kleine stimmungsvolle Landschaft von etwas spitziger Behandlung. Signirt: „F · V · FALCKE . ." darüber die Jahreszahl: 1605. Kleines Format. Das zweite signirte Gemälde ist das vorliegende, das ich in Hermannstadt unter der Benennung Lucas van Valckenborch antraf. Es ist ein trefflich gezeichnetes, besonders in der Perspective ausnehmend correctes Werk, das offenbar aus einer viel späteren Periode stammt als das Amsterdamer Bild. Die Darstellung betrifft einen

[1]) Vgl. Kramm's Lexikon und Fétis „Les artistes belges à l'étranger".

Ueberfall von Landleuten, die durch einen Wald zu Markte ziehen. Räuber dringen auf sie ein. Vorne mitten ein Knäuel von Kämpfenden. Zu beiden Seiten Wald. Links an einem Baume hängen Reste von Hingerichteten. Im Mittelgrunde links mehrere Galgen. Weiter nach der Ferne ein kleiner Ort mit einer Kirche rechts. In der Ferne eine Stadt. Ziemlich breite, flotte, durchaus sichere Behandlung. Die Figuren sind einigermassen langgestreckt. (Leinwand, breit 0·82, hoch 0·58.) Unten gegen rechts in röthlichen Zügen:

„· F · V ·
FALC . . . ."

Ein gewisser allgemeiner Zusammenhang mit dem letzten Stile des Paul Bril lässt sich nicht verkennen, ebenso wenig die künstlerische Familienähnlichkeit mit Lucas und Marten v. Valckenborch.

Die Zeichnung desselben Künstlers, die ich oben genannt habe, befindet sich in der Albertina und ist in kleiner Schrift signirt: „Frederick van valckenborch . ." Die Figur links ist überschlank.[1])

Die zwei Gemälde, die in die Wiener Galerie dem Frederick Valkenborch beigemessen werden, sind weder be-

---

[1]) In alten Inventaren und Katalogen kommen hie und da Bilder des Fredr. v. Valckenborch vor. Nach „Oud Holland" III, 193 in Amsterdam schon 1614 bei einer Versteigerung. Nach Campori waren drei Kampfbilder bei Muselli in Verona. Fast sicher war die Landschaft von einem Meister F W in der Art des Savery von 1612 bei Winckler in Leipzig ein monogrammirter Friedrich van Valckenborch, FVV bezeichnet, wobei die einander nahe stehenden V für W genommen wurden. Andere Werke des Friedrich van Falkenborch, der eine Zeit lang neben Marten v. Valkenborch in Nürnberg lebte, werden erwähnt in der Literatur, die sich an Ph. Hainhofer knüpft.

zeichnet noch beglaubigt. Will man gewissenhaft vorgehen, so kann man sie nur schwer mit den sicheren Arbeiten dieses Valkenborch in Einklang bringen. Um so werthvoller wird uns das signirte Werk in Hermannstadt.

Nr. 374. Halbfigur einer Diana, wohl von Hans van Aachen oder Spranger. Das correggioneske Helldunkel liess mich in erster Linie an den H. v. Aachen denken. Vgl. auch weiter unten: deutsch Nr. 174.

Nr. 375 und **376.** Zwei Stillleben mit todtem Wildpret, trefflich breit und sicher behandelt, stellenweise sogar mit vielen Einzelheiten. Nr. 375 ist links an der obersten Platte des Steintisches bezeichnet: „*Jac. Van schuppen f*" (in schwarzer lateinischer Cursive). Dunkler Hintergrund. (Siehe Nr. 410.)

Nr. 384 und **385.** Ausgezeichnete Stillleben von dem seltenen Hamburger Ernst Stüvens. Glatt und fein behandelte Bilder, eines mit Blumen, das andere mit Früchten. Auf einem las ich die Bezeichnung „E Stüvens". [1])

Nr. 387. Jan v. Kessel. Schon oben besprochen bei Nr. 38.

Nr. 388. Durch ein Missverständniss dem Geldorp Gortzius zugeschrieben, doch sicher um etwa hundert Jahre später gemalt. Eine alte Frau mit Schmuck. Sittenbild.

Nr. 389 angeblich Kalf, doch sicher deutsch. Alle Inschriften sind deutsch. Ein Gemälde, das sicher von derselben Hand ist, wird in der Galerie zu Gotha nach der Bestimmung von Bredius dem deutschen Georg Hinz zugeschrieben. Ohne Zögern wende ich diese Benennung auch für das Hermannstädter Bild an.

---

[1]) Einige Mittheilungen über Stüvens finden sich u. A. bei Houbraken in Hirsching's Nachrichten und Bernoulli's „Reisen durch Brandenburg" (I, 289). Vgl. auch Hofstede de Groot a. a. O.

Nr. 390. Landschaft. Sicher nicht von Berghem, sondern dem P. van Laar nahestehend.

Nr. 392. Ruine eines überraschend genial gemalten Geflügelstückes von Jacomo Victors, aus dem die Verzeichnisse einen Victor Duomo herausgelesen haben. Die Bezeichnung ist allerdings nicht sehr sauber ausgeführt, aber ganz gut lesbar: „Jacomo
victor
1678".

Sie ist links vom Halse des braunen Hahnes zu finden. Im Stil passt das Bild vollkommen zu den anderen sicheren Arbeiten des seltenen Meisters.

Nr. 400. Mit leichter, flüchtiger Hand ausgeführte grosse Landschaft von Philips de Koninck. (Leinwand, breit 1·63, hoch 1·34.) Die verblasste, etwas undeutliche Signatur „P. Koning 1655" steht im Mittelgrunde etwas rechts von der Mitte. Es braucht fast nicht erwähnt zu werden, dass auf diesem Bilde eine Fernsicht über eine weite ebene Landschaft dargestellt ist. Ph. de Koninck bietet in seinen Landschaften wenig Abwechslung.

Nr. 401. Ein guter David Teniers der jüngere. „Ein Dorf, durch welches ein Bach fliesst. Ueber diesen wird Vieh getrieben." Im Führer als unbekannter Meister.

Nr. 410. Gutes lebensgrosses Bildniss eines Herrn von Seilen aus Kronstadt, von Jacob van Schuppen.[1])

Nr. 411. „Ein weisser Vorstehhund bei einem todten Fasan." Im Vordergrunde eine Primel mit blauweissen Blättern.

---

[1]) Ich beabsichtige, dieses Bild mit den Werken anderer Meister, die zu Wien in naher Beziehung stehen, in einem gesonderten Artikel zu besprechen. (Siehe Nr. 375 f.)

Von Jean Baptiste Oudry. Links gegen unten an einer Mauer die Bezeichnung: „J. B. Oudry 1722".

Nr. 421. Kleines Breitbild mit einer Landschaft; darin Wanderer. Auf Kupfer. Sehr wahrscheinlich von Petrus Stefani aus Mecheln, von dem ein beglaubigtes Bild in der Wiener Galerie hängt. Auch kennt man seine Compositionsweise aus vielen Stichen, die nach seinen Bildern gefertigt worden sind. Jan und Egidius Sadeler haben nach ihm gearbeitet.[1] Immerhin wird die Zuweisung an Stefani bei

---

[1] Vgl. hierzu Nagler's Lexikon und Ed. Fétis' „Les artistes Belges à l'étranger" I, S. 77. Siehe auch die Monogrammisten IV, S. 870 und 962, Schlager's Materialien im Archiv für Kunde Oesterr. Geschichtsquellen V, S. 759 und 690. Neuerlich überprüft durch Herrn Dr. Heinr. Modern, der die Hofzahlamtsrechnungen und andere Urkunden auf Rudolfinische Künstler durchgesehen und ausgezogen hat. Danach hat Stefani vom Jahre 1594 bis in den März 1612 als Hofmaler einen Monatsgehalt bezogen. Er war Kammermaler in Prag. Zu Bd. I meiner Studien muss ich hier eine Berichtigung geben. „Peter Wazhan" ist niemand anderer als Peter Stefani. In der Quelle, die ich benützt habe, ist der Name verlesen. Dr. Modern machte mich freundlichst auf den Lapsus im „Archiv der Geschichte und Statistik, insbesondere von Böhmen", also der Quelle, der ich den falschen Namen verdankte, aufmerksam. In den Prager Inventaren, welche im X. Bd. des „Jahrbuches d. K. S. d. A. H. Kaiserhauses" veröffentlicht sind, kommt Stefani's Name mehrmals vor. Möglicherweise sind von diesem Künstler die Bilder Nr. 49, 50 und 51 der Braunschweiger Galerie und Nr. 91 der gräflich Harrach'schen Sammlung in Wien. Bei Hoet (III, 331) steht eine kleine Landschaft von Stefani verzeichnet mit einem Ausblick auf das ferne Antwerpen, die 1763 zu Brügge um 131 flandrische Gulden verkauft wurde. Mehrere Zeichnungen in der Albertina (gelegentlich erst näher zu präcisiren) scheinen von Stefani zu sein. Eine Zeichnung mit zwei sitzenden Mädchen wird dem Künstler im Britischen Museum ohne einleuchtende Berechtigung zugeschrieben.

dem Hermannstädter Bildchen nur mit Vorbehalt geschehen können.

Nr. 426. Ein Mathematiker oder Geometer bei der Arbeit, dem S. v. Hoogstraeten vielleicht mit Recht zugeschrieben. (Leinwand, hoch 0·42, breit 0·38.)

Nr. 431. St. Hieronymus in halber, lebensgrosser Figur von Marinus van Roymerswale, dem bekannten Nachahmer des Quentin Massys. Die Charakteristik ist hier noch nicht so übertrieben, wie auf zahlreichen offenbar späteren Werken des Künstlers.

Nr. 434. Ein betender heiliger Hieronymus bei Lampenlicht. Vermuthlich von einem deutschen Nachahmer des Honthorst, wie man sie in Johann Hertz und Heinrich Vorbruck zu Nürnberg (im German. Museum) und zu Bamberg (im Residenzschlosse) kennen lernt.

Nr. 440. „Ein Scharmützel zwischen türkischen und deutschen Reitern in einem Hohlwege" von Simon v. d. Douw, einem Künstler, der in diesen Galeriestudien schon besprochen worden ist. Das Hermannstädter Bild gehört zu den gesicherten Arbeiten dieses Malers. Bezeichnet rechts unten: „S V Douw" (die zweite Hälfte des w verwischt).

Nr. 442. Aufzug Neptuns und der Amphitrite, wie es scheint vom mittleren Francken. Rechts unten die Signatur: „·D(en) o(uden) F . . . . F", wozu die Bemerkung nöthig wird, dass sich auch der zweite Frans Francken beim Heranwachsen des gleichnamigen Sohnes „den ouden" nannte, ebenso, wie es früher der erste gethan hatte, als sein Sohn heranwuchs.

Obwohl wir nun die Säle und Zimmer der Deutschen betreten, haben wir doch hier in erster Linie ein Hauptwerk niederländischer Malerei zu betrachten, das nun schon einmal aus der Reihe gerissen werden muss, da es ein ganz ungewöhnliches Werk ist. Jan van Eyck ist einer der grössten Namen der Kunstgeschichte. Es lohnt sich für ihn die Nummernfolge zu durchbrechen und sein Werk in einem der entfernten Säle ganz besonders aufzusuchen.

Nr. 233 der deutschen Abtheilung wird vom neuesten Führer in folgender Weise verzeichnet: „Albrecht Dürer? Brustbild eines Mannes mit turbanartiger Kopfbedeckung. Bezeichnet mit dem Monogramm und 1492. Unter hlb. Lgr. Holz." Fast mit denselben Worten, nur ohne Fragezeichen beim Namen, hatte sich schon der Katalog von 1844 mit dem kleinen Bilde abgefunden, das hier in halber Grösse nachgebildet erscheint.[1]) Auch im ältesten Inventar vom Anfang des Jahrhunderts steht das Bild als Dürer verzeichnet. Trotzdem wird ein Kunstgelehrter, dem altdeutsche und altniederländische Malerei geläufig ist, nicht lange brauchen, hier den Nürnberger fallen zu lassen und einen Niederländer dafür zu suchen, der um 50 bis 100 Jahre früher gelebt und geschaffen hat. Einen Zeitgenossen Dürer's mit dem Chaperon in der vorliegenden Form auf dem Haupte wie unser Unbekannter, kann man sich doch gar nicht vor-

[1]) Das Bild wäre würdig, schon längst von der Nadel eines Gaillard verewigt zu sein. Um so unangenehmer wird die Mangelhaftigkeit der Abbildung in die Augen fallen, die hier gegeben wird. Wie schon erwähnt, gibt es aber keine Photographien, so dass die Freunde vlamischer Malerei gern oder ungern einstweilen mit den Ergebnissen vorlieb nehmen müssen, die meine ungeübte Hand zu Stande gebracht hat.

stellen, auch nicht in den Niederlanden, wo der einfache Chaperon zu Anfang der Neuzeit längst entartet und unmodern geworden war.[1]) Dürer war aber bestimmt vor 1520



[1]) Chaperon, Kappe, ist ein weiter Begriff, dessen Umfang man einigermassen nach den Mittheilungen in Gay's Glossaire archéologique ermessen kann. Vgl. auch E. Littré's Dictionnaire. Einige leidliche Abbildungen finden sich in den Werken von

nicht in den Niederlanden gewesen. Prüfen wir trotzdem das Monogramm. Im Ductus und im Verhältniss zur Jahreszahl gibt es uns genug Anhaltspunkte, um es mit Bestimmtheit für falsch zu erklären. Das nächste Nachdenken und Suchen gilt also den Nachahmern und Fälschern. Je genauer wir aber zusehen, um so eigenartiger und bedeutender wird das kleine Bild vor unseren Augen. Alles geistreich trotz der feinsten Durchbildung. Und kommt uns denn nicht mit Gewalt das Van der Leuwbildniss des Jan Van Eyck von 1436 in den Sinn, wenn wir den Herrn vor uns sehen, der mit der Rechten einen Ring emporhält? Die Auffassung und alles Technische ist auch wirklich so übereinstimmend, dass man beide Bilder derselben Hand zuschreiben muss. Sogar die Form der Sprungbildung ist bei beiden dieselbe. Nun ist aber das Van der Leuwbildniss durch die alte Inschrift als ein Werk des Jan van Eyck beglaubigt und von jeher auch als solches anerkannt worden. Ueberaus nahe steht das Bildchen in Hermannstadt auch den sicheren Bildnissen von der Hand des Van Eyck in London und Berlin. Wir werden nach reiflichem Ueberlegen einfach gezwungen, das Hermannstädter Bildchen für ein Werk des Jan van Eyck zu halten, da

---

Jacquemin und bei Lacroix (Moeures, usages et costumes au moyenage). Die Form des Chaperon auf unserem Bilde ist eine durchaus alterthümlich einfache, die auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinweist. In der späten Zeit Philipps des Guten von Burgund (1419—1467) wurden sie wulstförmig (chaperon bourrelé), noch später weibisch sattelförmig. Ich erinnere hier an die späten Formen, die auf den Bildern des Marinus van Roymerswale vorkommen. In Deutschland verschwinden derlei Kappen mit den Sendelbinden (lambeaux) noch viel früher. (Abb. bei V. Eye und J. v. Falke.) Sie kommen meines Wissens gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Deutschland nur in höherem Aufbau vor, als auf dem vorliegenden Bilde.

eben gar nichts dagegen und alles dafür spricht. Denn auch unter den Nachfolgern des Van Eyck, die ja meist eine sehr ausgesprochene Physiognomie haben, ist keiner, der hier genannt werden dürfte.

Wir haben noch einige beschreibende Angaben nachzuholen. Das alte Eichenbrettchen, das hier als Malgrund allein in Frage kommt, ist ringsum angestückelt. Der eigentliche Van Eyck misst nur 0·174 in der Höhe und 0·11 in der Breite. Nur dieser ist in der Abbildung wiedergegeben. Der dunkle Hintergrund, das dunkle Gewand und vorne die Brüstung, die man sich im Geiste ergänzen muss, um die Haltung der linken Hand zu verstehen, sind undurchsichtig geworden und nach meiner Erinnerung zum Theil übermalt. Der ultramarinblaue Chaperon ist stellenweise trüb, wird sich aber wohl durch eine Regenerationscur wieder aufhellen lassen, die überhaupt dem Bildchen gar nicht schaden könnte. Die Anstückelung, nach deren Ausführung das Umfälschen auf Dürer geschehen sein muss, wird man am besten an dem heiklen Kunstwerke belassen. Die Rückseite des alten Brettchens war ehedem bemalt, ist aber, wie es scheint, seit lange gänzlich verrieben.[1])

Das Verfälschen des Bildchens auf Dürer ist sicher einige Zeit vor dem Ankaufe des Bildes durch Baron Bruckenthal geschehen, entweder in gewinnsüchtiger Absicht

---

[1]) Eine vorläufige Notiz über diesen neu entdeckten Van Eyck schrieb ich für Lützow's Kunstchronik im Mai des laufenden Jahres (erschienen in der N. F. V, Nr. 27). Ganz unzureichend ist die kritisch sein sollende Bemerkung des Prof. Trost in Ad. Schmidl's „Oesterr. Blättern für Literatur und Kunst" von 1845 (S. 698). Sie nimmt noch auf die Benennung Dürer Rücksicht.

oder in der harmlosen Art der Gemälderestauratoren, die ja schon öfter echte Inschriften verputzt oder falsche aufgesetzt haben sollen. Zweifellos ist die Verwechslung mit Dürer zu einer Zeit geschehen, als die überlieferte Benennung Van Eyck längst vergessen war. Auch das Dresdener Altärchen des Van Eyck ist im vorigen Jahrhundert für ein Werk Dürer's gehalten worden.[1]) Auch dann, wenn wir gewinnsüchtige Beweggründe annehmen wollen, erscheint die Vertauschung Van Eyck's mit Dürer gar nicht unvernünftig. Irgend ein dunkler Ehrenmann des vorigen Jahrhunderts, das dem Studium und der Richtung der Van Eycks nicht gerade hold war, konnte sich begreiflicherweise einen netten Gewinn davon versprechen, wenn es ihm gelang, einen nicht signirten Van Eyck in einen monogrammirten datirten Dürer zu verwandeln. Also auch von dieser Seite spricht zum mindesten nichts dagegen, das neue Bildchen anzuerkennen. Ich erwarte zuverlässig, dass sich der neue Van Eyck als standhaft auch anderen Augen gegenüber erweisen wird.

Gemälde, auch nur von annähernd derselben Bedeutung wie das Van Eyck'sche Porträt, finden sich nicht mehr in der Galerie. Wir kehren also wieder zur Nummernfolge zurück. Bei den Deutschen beginnt eine neue Reihe, aus der ich übrigens nur wenige Nummern herausholen werde, da die meisten Bilder dieser Abtheilung von mir anderwärts abzuhandeln sind.

Nr. 1. Martin Meytens. Bildniss eines Baumeisters oder eines vornehmen Herrn, der sich mit Grundrissen beschäftigt.

---

1) Vgl. Woermann's Katalog, S. 267.

Nr. 6 und **7.** Zwei Stillleben. Flotte Bilder in grünlicher Farbenstimmung von Franz Werner Tamm. Signirt.

Nr. 13. Glänzend gezeichnete und gemalte Innenarchitektur vom Theatermaler J. H. F. Zimmermann, dessen Name auf dem kleinen Bilde zu finden ist; links unten: „J H F Zimmermann fecit" (J H und F combinirt). Vermuthlich Nussbaumholz (breit 0·52, hoch 0.37).

Es folgen Bilder, die dem Johann Drechsler, Johann Philipp Lembke und Baron Rothmayr zugeschrieben werden.

Nr. 21. Martin Meytens. Lebensgrosses Bildniss des Grafen Gotter.

Nr. 23 und **24.** Signirte Breitbilder des Philipp Ferdinand de Hammilton von 1728.

Nr. 29 und **30.** Landschaften von J. J. Schalch. Signirt.

Nr. 35 und **36.** Gebirgige Landschaften von Jan Joost de Cossiau, der hier zu einem „Cassian" geworden ist. Beide hängen sehr hoch. Doch ist auch aus der Entfernung die Analogie mit sicheren Bildern des Cossiau in München, Wiesentheid, Gaybach, besonders aber in Pommersfelden eine so schreiende, dass ich die Ueberprüfung der Signatur unterlassen konnte.

Nr. 65 und **66.** Süsslich bunte Fruchtstücke von Max Pfeiler, die als signirte Werke Beachtung verdienen.

Im zweiten Zimmer der Deutschen finden wir Werke des Peter Brandl, Nr. 88, von Schinnagl, den Brands, Auerbach und als feinstes Stück ein kleines Bildniss von Johann Heinrich Roos, **Nr. 116.** Angeblich ist der Künstler selbst auf diesem hochovalen Kupferbildchen dargestellt. Langes schwarzes Haar fällt in Locken über die

Brust. Mattrother Mantel. Bezeichnet: „J H Roos fecit 1680" (J H und R verbunden) (hoch 0·145, breit 0·13). Dass hier der 1631 geborene Johann Heinrich Roos dargestellt ist, erscheint ausgeschlossen. Denn das Bildniss bringt einen jungen Mann, fast Jüngling, zur Darstellung, den man auf etwa 20 Jahre schätzt. Der Dargestellte muss also um 1660 geboren sein.

Nr. 106. Landschaft mit Damwild. Copie nach Ruthardt (Original in der Dresdener Galerie; Nr. 2011).

Nr. 107. Gute eigenhändige Arbeit des genannten virtuosen Thiermalers. „Zwei Tiger kämpfen um einen erlegten Hirsch; ein Bär kommt dazu." (Hochbild von mässiger Grösse. Leinwand.[1])

Im dritten Zimmer der Deutschen werden wir über der Eingangsthür bald eine vergrösserte, in Farben umgesetzte Copie nach einem Dürer'schen Holzschnitte (Bartsch Nr. 80) gewahr. Die Geburt der Maria aus dem Marienleben ist zu einem Oelgemälde aufgebauscht, und zwar von Augustin Braun, der sich ganz vortrefflich in den Geist Dürer's und des Leydener Lukas eingelebt hatte. (**Nr. 153.**)

Nr. 154 und **155,** Gegenstücke, werden dem Kupetzky mit einiger Berechtigung, aber nicht überzeugend, zugeschrieben. Es sind Sittenbilder mit lebensgrossen Halbfiguren, die in der Literatur schon bekannt sind (durch Nyari's Monographie).

Nr. 156. Signirtes Werk von Röselig von Rosenhoff aus dem Jahre 1687. In feinem, nicht eben geistreichem Gestrichel sind eine Schnepfe und ein Nusshäher dargestellt.

---

[1]) Diese Mittheilungen dienen zur Ergänzung und Berichtigung der Angaben im Repert. f. Kunstwiss. IX, 139.

Nr. 157 und **158**, viel höher stehend. Vortreffliche Skizzen von Joh. Heinr. Roos.

Nr. 161 und **162.** Gewiss nicht von Lucas Cranach dem älteren, sondern vom bayerischen Hofmaler Hans Schwab von Wertingen. Die beiden Bildnisse, um die es sich handelt, sind getreue Wiederholungen der Porträte des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern und seiner Gemahlin Jacobaea von Baden in der Münchener Pinakothek (neu Nr. 223 und 224; im Katalog zwar noch als Werke der Regensburger Schule verzeichnet, aber von der Direction schon als Werke des Schwab erkannt). Die Hermannstädter Exemplare sind, wie die Münchener, oben in flachem Bogen geschlossen, haben fast dieselben Abmessungen (hoch 0·69, breit 0·45), zeigen oben die goldenen Festons, sind mit derselben Jahreszahl 1526 versehen und weisen dieselben Wappen und Devisen auf, alles wie auf den Münchener Bildern. Es ist von vornherein gar nicht unwahrscheinlich, dass so pompös ausgeführte Bilder, wie diese bayerischen Herzogsbildnisse wiederholt werden mussten, um als Geschenke von Seiten des Hofes abgegeben zu werden.[1])

---

[1]) Hans Schwab von Wertingen ist eine Ausgrabung der neuen Kunstgeschichte. 1884 äusserte sich W. Schmidt über ihn in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, später widmete er ihm eine Notiz im „Repertorium für Kunstwissenschaft" (XIII, S. 279 f.), in welcher eine Reihe von Gemälden dieses Meisters namhaft gemacht wird. In den Sitzungsberichten der k. bayer. Akademie d. Wissenschaften (philosoph.-histor. Classe 1893, Heft I, S. 12) kommt Fr. v. Reber in seinem Vortrag „Die Bildnisse der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598" auf Hans Schwab zu sprechen, der auch der IV. Auflage des Pinakothekkataloges (S. 64 in einer Anmerkung Erwähnung findet. Hans Schwab ist 1494 bis 1526 als Hofmaler in Landshut nachweisbar.

Nr. 173. Auffallend gut gemaltes Eigenbildniss des Johann Peter Feuerlin.

Nr. 174. „Der Raub Proserpinas durch Pluto", zutreffender Weise dem Hans van Aachen zugeschrieben. Etwa 1·60 breit.[1])

Nr. 177 und **178.** Architekturen. 177, ein Säulengang, gerade gegen den Beschauer verlaufend. Augenpunkt und Verschwindungspunkt in der Mittellinie. Links an dem Basement der ersten Säule die Bezeichnung: „SAEYS . 1725." (in weissen Zügen). Die Bauwerke sind durchschnittlich dunkelbraun. Die Figuren (vielleicht von anderer Hand) weisen bunte Farben und lebhafte Bewegung auf. Himmel dunkelblau; Wolken plump. (Leinwand, breit 0·90, hoch 0·70.) Das Gegenstück ist von ähnlich einfacher Perspective. Ein signirtes Bild des Malers Saeys fand ich vor mehreren Jahren in der Sammlung der Frau Baronin Julie v. Benedek in Graz, woselbst auch die steiermärkische Landesgalerie ein Bild von ihm besitzt. Im ältesten gedruckten Katalog der

---

[1]) Hans v. Aachen, in diesen Studien schon berührt, ist als Schwiegersohn des berühmten Orlando di Lasso neuerlich mehrmals genannt worden. Vgl. Münchener Allg. Ztg. 23. Febr. 1894 (wiss. Beil. E. v. Destouches, von dem jüngst auch eine kleine Monographie über O. d. Lasso erschienen ist), ferner Jules Declève's Monographie „Orlando di Lasso", Mons 1894. Zur älteren Literatur trage ich nach: Fétis, „Les artistes Belges à l'étranger" I, 58, 68. — Irrthümlich als Hieronymus Bosch geführt, hängt eine heilige Nacht des H. v. Aachen in der Galerie Aremberg in Brüssel. Eine andere befindet sich in der Augsburger Galerie Nr. 381. Im Fickler'schen Inventar der herzogl. bayer. Kunstkammer von 1598 wird dem Künstler eine allegorische Darstellung zugeschrieben. Vgl. Reber in dem Sitzungsber. der bayer. Akad. d. Wissenschaften ph. h. Cl. 1892, Heft I, S. 156 f. Bei Winkler in Leipzig war 1768 eine heilige Familie.

Wiener gräflich Schönborn'schen Galerie von 1746 werden drei Architekturstücke „vom Seys" verzeichnet, auf denen die Figuren von einem gewissen Kuhn gemalt waren. Vielleicht sind auch auf den zwei Bildern in Hermannstadt die Figuren von dieser sonst wenig bekannten Grösse hergestellt. [1])

Nr. 182. Fruchtstück vom älteren Elliger. Hervorragende Leistung, wenn auch etwas hart. Dargestellt ist die Ecke eines Steintisches, auf dem eine helle Traube und zwei Pfirsiche liegen. Oben und unten Weinlaub und Ranken. Dunkler Hintergrund. Als kleine belebte Beigaben werden ein Kohlweissling bemerkt und eine Stubenfliege, die auf einem Pfirsich sitzt. (Eichenholz, hoch 0·53, breit 0·36.) Rechts unten die Reste einer Signatur. Die Jahreszahl (angeblich 1668) ist gänzlich weggeputzt. Der ältere Elliger starb 1679, wonach das Bild zu seinen späten Arbeiten gehören würde.

Nr. 190. Selbstbildniss Christian Seybold's. Der Künstler steht hier schon im vorgerückten Alter.

Nr. 192 und **193.** Zwei Sittenbilder von Martin Dichtl, der wohl mit N. Dichtl identisch ist, da der Buchstabe N nirgends überzeugend und der Stil beider Dichtl

---

[1]) Vgl. über die Bilder in Graz Lützow's Kunstchronik von 1892. Zu den Schönborn'schen siehe Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines von 1892, S. 120 f. 1719 befand sich in Pommersfelden „Eine weisse marmorne Kirch", 2′ hoch, 3′ breit (nach Angabe des Anspacher Kataloges, Nr. 264). Zu Kuhn vgl. die Nachträge zu Füssli's Lexikon (Folioausgabe) und den neuen Katalog der Pommersfeldener Galerie. In gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze scheinen sich mehrere Arbeiten von Kuhn erhalten zu haben, die man nun wirklich mit den Figuren auf unserem Saeys zusammenreimen könnte.

derselbe ist.[1]) Die Signatur von Nr. 193 lässt kaum daran zweifeln, dass der Vorname mit M begonnen hat. Ein Anstrich links oben scheint ein J anzudeuten. „(J) M : Dichtl · F 1668" liest man links unten. Derbe, nicht eben geistreiche Bilder.

Nr. 198, nicht von Wilhelm Baur, sondern von einem Miniaturmaler: V : F (oder V : R).

Nr. 209, vermuthlich Copie nach Amberger. Schwache Leistung. (Männliche Halbfigur.)

Nr. 210. Bildniss einer jungen Frau; nicht Gegenstück der vorigen Nummer, sondern eine sehr gute Arbeit des Nürnbergers Lorenz Strauch, dessen sichere Werke in Würzburg, Wien, Nürnberg ich genügend gut im Gedächtniss habe, um hier eine bestimmte Meinung äussern zu dürfen.

Nr. 211. Ein signirter Röselig v. Rosenhof aus dem Jahre 1677, in Nürnberg gemalt: „Ein Hund bellt eine Meerkatze an".

Nr. 212. Oberdeutsches schwaches Bild aus dem 15. Jahrhundert: Christus zwischen den Schächern.

Nr. 213. Copie nach Kranach. Maria und beide heiligen Knaben.

Nr. 214. Richtung des Elsheimer: Der Tod der Maria. Kleines Breitbild, oben in flachem Bogen geschlossen. Beachtenswerthes Nachtstück.

---

[1]) Ueber Martin Dichtl vgl. Andresen: Deutsche Malerradirer V, 258 ff. Einige Bilder des N. Dichtl sind im ersten Bande der Galeriestudien erwähnt. Zwei grosse Küchenstillleben in seiner Art sah ich in der Sammlung des Stiftes Lambach in Oberösterreich. Unser Maler kommt als „Dicht" bei Gault de Saint-Germain vor. Die Signatur: „Mart Dichtl F. A. 670" entzifferte ich jüngst auf einem Genregemälde der gräfl. Nostitz'schen Galerie in Prag.

Nr. 216. Deutscher, vermuthlich siebenbürgischer Meister des 16. Jahrhunderts. Bildniss des Kronstädter Stadtrichters Lukas Hurser, unter dem Einflusse des jüngeren Holbein entstanden. Das Monogramm G R (verschränkt) unten an der Inschrifttafel muss erst auf seine Echtheit geprüft werden.

Nr. 217. Erinnert an Johann Thomas. „Ein junger Bildhauer mit einem Laokoonkopfe in den Händen." Gutes Bild, aber schwer zu benennen.

Nr. 231. Grosses Passionsbild von einem Deutschen aus der Mitte etwa des 16. Jahrhunderts.

Nr. 232. Ein Tod der Maria. Dürerfälschung.

Nr. 233. Jan van Eyck; siehe oben.

Nr. 234. Interessantes kleines Brustbild von jenem französischen oder englischen Meister um 1530, der in der Wiener Galerie irrigerweise mit Amberger, anderwärts auch mit Holbein verwechselt wird. Das Bildchen war ursprünglich kreisrund. (Eichenholz.) Ich hoffe, bei Gelegenheit auf Grundlage reichlichen Materials über diesen Pseudo-Amberger mich eingehend äussern zu können.[1])

Nr. 239 und **240**. Zwei Blätter aus einem Buche mit Darstellungen von Pflanzen und Insecten, dem Stile nach von Georg Hoefnagel. (Pergament, breit 0·32, hoch 0·205.) Auf 239 (alt 34) unten in der gemalten Umrahmung die kalligraphirte Inschrift: „In vtroque . . . . . amabilis Ludeb: G: Houf: 97". Durch Sorgfalt der Mache ausgezeichnet, wie alles, was aus der reifen Zeit des Künstlers bekannt ist.

---

[1]) Einige zusammenfassende Bemerkungen über diesen Unbekannten finden sich u. A. in Dr. Ernst Haasler's Inauguraldissertation: „Der Maler Christoff Amberger von Augsburg" (S. 101 f).

Hoefnagel's Arbeiten sind von den Galeriestudien schon gestreift worden (I, 309 f.).[1])

Nr. 243. Anbetung durch die Hirten. Ein Scherz des bekannten Archaïsten Rohrich, über den man in meinem Handbuch der Gemäldekunde nachlesen möge (S. 188 ff.).

Nr. 245. Farbige Ausführung nach dem bekannten Eustachius (nicht Hubertus) von Dürer.[2])

Nr. 246. Aus der Werkstatt des älteren Kranach. Die oft variirte Darstellung eines Alten bei einem jungen Mädchen.

Nr. 247 habe ich für eine deutsche Copie nach Quentin Massys gehalten. „Zwei betende Männer." Fast lebensgrosse Brustbilder.

Nr. 248 hat nach meiner frischen Erinnerung mit Elsheimer, der im Führer genannt wird, keinerlei Berührungspunkte. Tobias mit dem Engel.

Nr. 251. Handwerksmässige Leistung eines Oberdeutschen von 1521. Männliches Brustbild.

---

[1]) Zu den früheren Angaben trage ich nach: Fétis, „Les artistes Belges à l'étranger" I (1857), S. 45 und 86 ff., wo der Künstler schon monographisch behandelt ist. Vgl. auch Fétis II, S. 141, und die „Mittheilungen des k. k. Oest. Museums f. K. u. Ind." 1893, S. 304 f. (Chmelarz). In Rotterdam wird neuerlich ein allegorisches Bild dem Joris Hoefnagel zugeschrieben (Nr. 110 des Kataloges von P. Haverkorn van Rysewyk von 1892), auf welchem allerdings die Insecten und das gemalte Blumenstück von Hoefnagel sein dürften, die Figuren aber eine fremde Hand aufweisen, etwa die des Flandrers P. v. Boons, von dem ich im Katalog der gräfl. Schönborn-Wiesentheid'schen Gemäldesammlungen gehandelt habe.

[2]) Die Correctur: Eustachius statt Hubertus findet sich schon in Ad. Schmidl's Zeitschrift a. a. O., S. 697.

Nr. 252 bis **255.** Von einem schwachen Nachahmer des Rogier v. d. Weyden. Bilder aus dem Marienleben.

Nr. 257. Copie nach Rubens. Eberjagd.

Nr. 259 vertritt einen späten Nachhall der Richtung des Bartel Beham und des Meisters von Messkirch. Einen bestimmten Namen wage ich nicht zu nennen, da die angebliche Signatur: Anton Johann Brew nicht mehr vorhanden ist und vermuthlich überhaupt falsch war. Die Jahreszahl 1579 ist echt.

Nr. 270. Joh. Heinr. Schönfeld. Wild bewegte Composition eines Raubes der Helena.

Nr. 272. Von demselben Meister: eine Geisterbeschwörung (angeblich eine Allegorie der Vergänglichkeit).

Im vierten Zimmer der deutschen Abtheilung fällt auf:

Nr. 281. Ein kräftig gemaltes über lebensgrosses Kniestück: „Der heilige Franciscus im Gebet versunken", von Paul Troger.

Nr. 287 und **288.** Breitbilder von Joh. Heinr. Schönfeld, etwa als arkadische Landschaften zu bezeichnen. Weich und verschwommen, wie so viele Bilder des Schönfeld.

Nr. 293 und **294,** zwei treffliche dunkel gehaltene Stillleben von J. D. Heintz aus dem Jahre 1733. Auf beiden sind essbare Dinge auf einer dunklen röthlich-braunen Tischdecke ausgebreitet. Nr. 293 ist signirt: „J · D · Heintz" (links unten in schwarzen Zügen), Nr. 294 weist neben der Signatur auch noch die Jahreszahl 1733 auf. Ueber den Künstler (Heintz oder Heinitz von Heinzenthal) findet man reichliche Mittheilungen bei Schlager.

Bilder des Tamm, Beich, Brand, Meytens, Ph. Ferd. de Hammilton und Anderer reihen sich an, die hier nicht im Einzelnen zu besprechen sind.

Nr. 332 ist ein merkwürdiges Architekturbild von Paul Juvenel. Auf diesen Künstler wird man nämlich das Monogramm

P 1636.

wohl beziehen müssen. Die Darstellung betrifft die Innenansicht eines Renaissancebaues. Etwas links von der Mitte eröffnet sich der Durchblick durch ein langes Schiff, an dessen Ende ein Altar steht. Rechts ein polygoner Einbau mit einer Treppe. Vorne etwas links von der Mitte dringt Jesus mit geschwungener Geissel auf zwei Verkäufer ein. (Jesus in hellrothem Kleid, blaugrünem Mantel. Die Käufer hell gelbgrau gekleidet; daneben helles Blaugrün und schmutziges Gelb von mittlerer Dunkelheit.) Die Figuren sind das Schwächste an diesem Bilde, dessen Linienperspective ziemlich correct, und dessen Luftperspective eine gute ist. An den Figuren fällt eine Vorliebe für Spitzbärte und hinaufgedrehte Schnurrbärte auf, sowie einige besonders rothe Backen. (Weiches Holz, wohl Fichte, breit 0·60, hoch 0·46.)

Nr. 340 grosses Breitbild von J. H. Schönfeld. Wettlauf des Hippomenes und der Atalante.

Das fünfte Zimmer enthält neben mehreren modernen Bildern, von denen hier abgesehen werden muss, Werke von Martin Meytens (Nr. 363, Esther vor Ahasver), Johann Rudolf Byss (zwei kleine Breitbildchen mit Darstellungen aus der alten Geschichte, Nr. 364 und 365) von Canton, Ferg und Anderen. Hervorheben möchte ich **Nr. 404,** ein signirtes Werk des Franz Caspar Sambach, das ein Relief des Georg Raphael Donner im Bilde darstellt. Ich muss es mir für eine andere Arbeit vorbehalten, einen Nachweis des Originals zu versuchen. Einstweilen kann ich nur die

Mittheilung machen, dass die Kreuzabnahme des Hermannstädter Bildes von der Donner'schen Composition an der Tabernakelthür der Kapelle des Wiener Invalidenhauses auf der Landstrasse wesentlich verschieden ist. Auch mit der berühmten Kreuzabnahme des Rubens, die nach J. E. Schlager für eine Arbeit des Donner vorbildlich gewirkt haben soll, ist hier keine bestimmte Analogie zu entdecken.[1]) Auf dem Gemälde steht gegen rechts unten: „C. Sambach f 1781". (Leinwand, hoch 0·98, breit 0·58.) Ganz nebstbei sei hier bemerkt, dass die rothe Grundirung des Bildes sich als sehr haltbar erwiesen hat.

Nr. 434. Stillleben von feinster Durchbildung von Joh. Rud. Bÿs. Ueberreich componirtes kleines Breitbild auf Kupfer (0·40 × 0·30). Unten gegen links in feinen schwarzen Zügen die Signatur: „I : R : Bÿs . Fecit, Aō 1690".

Nr. 450 und **451.** Farbenfrische grosse Figurenbilder mit üppiger Architektur von Tobias Pock, dessen Unterschrift auf Nr. 450 ich überprüft habe: „Tobias Pock F", darunter 1645. (Leinwand, hoch 1·10, breit 0·93.)

Ein besonderer Raum ist der siebenbürgischen Malerei gewidmet, in welchem Martin Stock, ein Zeitgenosse des Sammlers Baron Bruckenthal besonders auffällt. Seine Copie nach Kupetzky's Bildniss des Franz Rakozy I. bietet mehrfaches Interesse. Das Original ist mir aus der Sammlung des Grafen Edmund Zichy in Wien bekannt.

Diese Abtheilung für „heimische Kunst" gibt freilich noch kein Bild von der Malerei in Siebenbürgen, noch weniger

[1]) Vgl J. E. Schlager: „Georg Raphael Donner", Wien 1853, S. 65 und 170. Die neuere Donnerliteratur gibt über den Fall keine Auskunft.

von der Entwickelungsgeschichte derselben, doch ist's immerhin ein Anfang, der mit Freude und Wärme zu begrüssen ist und der sich durch Zuzüge alter Altarwerke aus dem 15. und 16. Jahrhundert wohl ohne grosse Schwierigkeiten zu einer kleinen siebenbürgischen Galerie wird ergänzen lassen. Einstweilen ist die moderne Kunst vorherrschend. Bilder von Hermine Hufnagl, Fr. Schullerus, Bulhardt, Glatz, Dörschlag, Rob. Wellmann beherrschen neben den Bildern Stock's den Eindruck.

Vier Säle sind den Italienern und Spaniern gewidmet. Die 200 Bilder, die hier vor dem Besucher ausgebreitet sind, stehen im Allgemeinen nicht auf derselben Höhe, wie die Bilder der niederländischen und deutschen Abtheilung; auch der Anzahl nach stehen sie zurück. Wir werden indes sehen, dass es immerhin ganz lohnend ist, auch diese Abtheilung durchzusehen.

Nr. 4. Triumph der Kirche über das Heidenthum von Giuseppe del Po, dessen Signatur ich freilich nicht habe finden können, dem ich aber das lebhaft bewegte und frisch gefärbte Bild dennoch zuschreiben möchte.

Nr. 7. Figurenreiche Allegorie auf die Morgenröthe in der Art des Francesco Solimena.

Nr. 14. Gefangennahme Christi von Josè Antolinez mit etwas undeutlichen Resten einer echten Signatur rechts unten. Grosses düsteres Breitbild.

Nr. 16. Christus am Kreuz. Wohl thatsächlich von Domenico Feti, der noch im Katalog von 1844 als Meister genannt wird.

Nr. 20. Bildniss eines bärtigen Mannes. Ziemlich wahrscheinlich von Leandro da Ponte.

Nr. 26. Der Christusknabe, als Erlöser dargestellt. Von einem späten Nachahmer des Luini.

Nr. 29. Taufe Christi. Kleines frisch gefärbtes, etwas glattes Bild, das wohl mit Recht dem Francesco Trevisani zugeschrieben wird.

Nr. 30. Copie nach dem Katharinenbilde des Correggio im Louvre.

Nr. 32. Sittenbild aus dem Hirtenleben von Benedetto Castiglione.

Im zweiten Zimmer:

Nr. 37 und **38,** wohl richtig als Felice Torelli verzeichnet. (Rinaldo und Armida, Medor und Angelica.)

Nr. 39 und **40.** Kleine Gebirgslandschaften in der unwahren Färbung des Paolo Alboni aus Bologna, der vor 1715 auch in Wien thätig war. Mündler führt in Jul. Meyer's Künstlerlexikon ein Bild an, das Alboni 1715 in Bologna gemalt hat. Daneben kenne ich eines aus demselben Jahre, das in Wien gemalt ist, wonach man annehmen muss, der Künstler sei im Laufe von 1715 vorübergehend nach Bologna zurückgekehrt.[1]) Später tritt er wieder in Wien auf, wo er möglicherweise auch gestorben ist.

---

[1]) Vgl. meinen Artikel im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereines vom October 1891. Zweifellos von Alboni sind auch die Bilder Nr. 93 und 106 der gräfl. Harrach'schen Galerie. Vor einiger Zeit sah ich auch zwei ziemlich grosse Landschaften von Alboni aus der Sammlung Thonet in Wien, die bei Ed. Gerisch restaurirt wurden. Die Bezeichnung lautete: „Paolo Alboni di Bologna fece in Vienna. 1733." Zwei Bildchen von 1713 aus Wien werden wir noch hier in Hermannstadt kennen lernen.

Nr. 44. Etwas leeres, kraftloses Bild, mit Christus zwischen zwei Engeln, schien mir von einem Nachahmer des Carlo Dolci zu sein.

Nr. 50 und **51.** Wild bewegte figurenreiche Bilder von Alessandro Magnasco, genannt Lissandrino. Gegenstücke, etwa anderthalb Meter breit und über einen Meter hoch. Auf einem der Bilder ist der Raub der Proserpina dargestellt, das andere behandelt den Triumph des Glaubens über den Unglauben. Beide sind kühn, ja geradewegs genial erfunden und auf die Leinwand gezaubert.

Nr. 56. Jacopo Amigoni: Medor und Angelica. Oben und vor ihnen je ein Erot. Ueber einen Meter breit.

Nr. 63 und **64.** Jagdstücke von höchst bewegter Composition von Domenico Brandi. Im Ganzen dunkel gehalten, aber mit grellen Lichtern. Auf Nr. 64 gegen rechts und unten die Signatur: *„Dom: cus Brandi P. 1732"* in grosser gelber Halbcursive.

Nr. 65 und **66.** Gute, flott gemalte Waldlandschaften mit Einsiedlern. Gegenstücke von Lissandrino (breit 0·92, hoch 0·74).

Nr. 70. Bildniss. Ist Copie etwa nach Leandro Bassano.

Nr. 78. Heilige Familie. Ebenfalls Copie und das ganz augenscheinlich nach Andrea del Sarto.

Nr. 81. Die heilige Agnes. Gutes Bild aus der Richtung des Guido Reni.

Nr. 87, der Tempel zu Jerusalem mit der Vertreibung Heliodor's wurde in Hormayr's Archiv (sicher auf Grundlage alter Nachrichten) auf Andr. Pozzo, den virtuosen Jesuitenmaler bezogen, wogegen sich nichts einwenden lässt.

Nr. 88 ist nicht das Gegenstück der vorigen Nummer, sondern gehört zur entfernten **Nr. 46.** Beide ebenfalls früher für Pozzos angesehen.

Drittes Zimmer:

Nr. 90. Der Heilige Augustinus. Von einem Neapolitaner des 17. Jahrhunderts.

Nr. 93. Kleines Breitbild mit Diana und Kallisto. Deutsches Bild aus der Richtung des Rottenhammer.

Nr. 95. Heilige Magdalena. Vermuthlich ein Original aus der Schule Caliari's.

Nr. 98. „Endymion mit Lanze und Jagdhorn." Brustbild eines epheubekränzten Jünglings. Ueberlebensgross. Wohl Fragment eines grossen Bildes aus der Nähe des Giulio Romano.

Nr. 99. Maria, Anna und das Jesuskind. Gutes spanisches Bild aus dem 17. Jahrhundert.

Nr. 104. Verlobung der Heiligen Katharina mit dem Jesuskinde. Rückwärts Josef und Anna. Vortreffliche kleine Copie nach Tizian. So notirte ich vor dem Breitbildchen, dem ich vielleicht zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet habe, da es im Copirsaale fast nur im Vorübergehen betrachtet wurde.

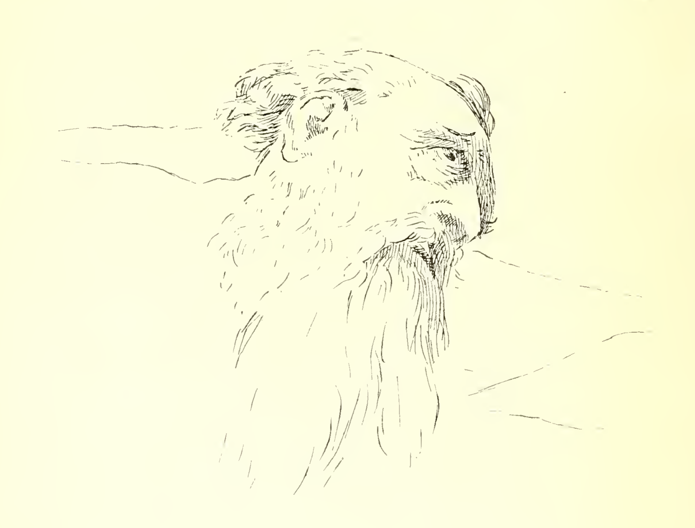
Nr. 107. Krönung Mariens. Wohl eine deutsche Arbeit um 1600.

Nr. 108. Schönes Bild. Porträt eines vornehmen Italieners. Fast halbe Figur. Wer aber ist der „unbekannte Meister"?

Nr. 110. Brustbild eines nackten Knaben, der einen kupfernen Kessel vor sich hält. Ehedem war das Bild irriger-

weise dem Giovanni Bellini zugeschrieben. Der Führer sagt wieder „unbekannter Meister". Hier möchte ich den Conte Pietro Rotari vorschlagen, den vielgereisten Veronesen des 18. Jahrhunderts. Ihm verwandt ist auch **Nr. 139** an der gegenüberliegenden Wand. Bildniss eines Knaben.

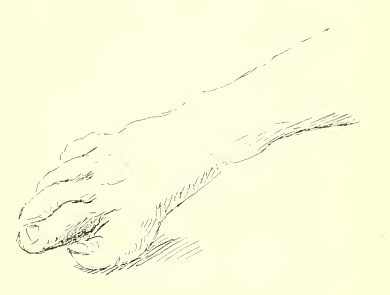
Nr. 118, ein büssender Hieronymus von Lorenzo Lotto ist wohl die Perle der italienischen Abtheilung. Im Vorder-



grunde einer saftig grünen Waldlandschaft kniet der büssende Heilige vor einem niedrigen Felsen und einem aufgeschlagenen Buche, das nur die Bibel sein kann. In der vorgestreckten Linken hält er das Crucifix. Der rechte Arm ist nach unten und rückwärts gestreckt und holt offenbar zum Schlag mit dem Steine gegen die Brust aus. Das rechte Bein des Heiligen ist halb gestreckt und hell beleuchtet. Im Halbschatten dagegen sieht man das linke Knie, das spitzwinkelig gebeugt

ist. Das Haupt, dessen Charakteristik als hervorragend bezeichnet werden muss, wird nebenstehend abgebildet. Auch Hand und Fuss sei skizzirt. Ein lotto-blauer Mantel bedeckt zum Theil den Körper. Das Tuch, auf welchem das linke Knie ruht und die aufgeschlagene Bibel liegt, ist satt ziegelroth. Ein anderes Buch, hinter dem Kreuze sichtbar, ist hellblau. Ganz vorne, fast mitten, eine grosse Heuschrecke. Links einige kleine Schlangen. Im Waldesdunkel links auf einer Anhöhe ruht der Löwe. Mitten bergige blaue Ferne.





(Weiches Holz, das auch auf der Rückseite mit Kreidegrund überzogen ist, hoch 0·55, breit 0·43.) Auf dem dunkelgrauen Steine gegen rechts unten in schwarzer sauberer Kapitalis die Signatur:

LAVRE

LOTVS

Die Erhaltung des Bildes ist eine mittelmässige. Stellenweise zeigen sich starke Verputzungen, z. B. auf der Brust und am Barte, was auch in der Abbildung zum Ausdruck

kommt. An kleinen Stellen fehlt die Farbe und liegt die Grundirung bloss.

Wo Hände und Füsse abgebildet werden, da weis man, dass Morelli-Lermolieff nicht fern ist. Auch bei Lotto[1]) klingen uns gar bald Morelli's kunstkritische Studien im Ohr, besonders die Erörterungen über die Hieronymusbilder des farbenfrohen venetianischen Malers, deren ja mehrere bekannt sind, wenigstens durch Beschreibungen und Erwähnungen. Schon Marc Anton Michiel kannte im Hause des Herrn Domenico dal Cornello ein Bildchen mit einem Hieronymus von Lotto.[2]) Wo dieses heute zu finden ist, lässt sich nicht sagen. Immerhin liegt die Möglichkeit vor, dass es sich nach einer langen Wanderzeit in die Bruckenthal'sche Sammlung geflüchtet hat.[3]) Denn an der Originalität des Bildchens lässt sich deshalb kaum zweifeln, weil es nicht nur zu unanfechtbaren Arbeiten des Lotto prächtig stimmt, sondern auch so frei behandelt ist, wie ich es noch bei keiner Copie nach Lotto sonst gefunden habe. Eine methodische Vergleichung der Darstellung auf unserem Hieronymusbilde mit denen auf den übrigen überlasse ich dem bekannten Lottoforscher Gustavo Frizzoni, der wohl gelegentlich das Hermannstädter Bild in den Bereich seiner Studien ziehen wird.

---

[1]) Von dem übrigens in den Kl. Gal.-Stud. schon die Rede war (I, S. 232). Ueber Lotto findet man stets das Neueste im „Archivio storico dell' arte".

[2]) Vgl. „Der Anonimo Morelliano", Wien, Graeser 1888, S. 68 und Lermolieff in seinen „Kunstkritischen Studien über italienische Malerei" (Gal. Borghese und Doria Panfili 1890), S. 391.

[3]) Das Madrider Bild ist wegen seiner Grösse von dieser Identificirung ausgeschlossen.

Nr. 120. Von einem Nachahmer des Sebastiano del Piombo (Verspottung Christi).

Nr. 121. Etwas überladene Composition der Geburt Marias. (Leinwand, hoch 0·70, breit 0·60.) Ganz aus der Nähe des Ferraresen Lodovico Mazzloino. Mitten unten auf einem Steine gewahrt man sehr undeutliche Reste einer vermuthlich apokryphen Bezeichnung. Das Nebeneinander von Orangegelb und mehreren grünen Tönen, von Orangegelb und Blau, von Hellgrün und Hellroth ist zwar in Ferrara zu den Zeiten Garofalo's, Dosso's und Mazzolino's ziemlich häufig, führt aber im Zusammenhang mit einigen Figurentypen ziemlich entschieden auf den fruchtbaren Mazzolino hin.

Nr. 123. Wird (wie sich annehmen lässt, im Zusammenhang mit einer sicheren Ueberlieferung) als Copie des Martin Meytens nach einem Unbekannten verzeichnet. Der Unbekannte dürfte der etwas leere und trockene Marc Anton Franceschini sein; wenigstens erinnerte mich das Bild (die liegende Heilige Magdalena) lebhaftest an die Magdalena des Franceschini in der Wiener Galerie.

Nr. 127. Wird wohl von jedem Besucher bald als eine Copie nach den Falschspielern des Michelangelo Merisi da Caravaggio erkannt, einem Gemälde, von dem sich ein gutes Exemplar in der Galerie Sciarra in Rom befand und ein anderes in der Dresdener Galerie noch heute befindet, und das allerlei Nachbildungen erfahren hat.

Nr. 128 sah mir sehr nach Guilio Carpione aus. „Die Nymphe Syrinx wird, von einem Satyr verfolgt, von Diana in Schilf verwandelt." Figurenreiches Breitbild, als Carpione vorzüglich. Die nahe Verwandtschaft mit zwei Bildern des Carpione in der Dresdener Galerie (Nr. 536 und 537) ist mir nachträglich aufgefallen.

Nr. 130. Die Erziehung Amors nach Correggio. Sehr erfreuliche Leistung, auch wenn man genau weiss, dass das Bild in London noch viel besser ist.

Nr. 134 bis **137.** Vier sorgsam durchgebildete kleine farbige Copien nach der bekannten Reihe des Mantegna zu Cäsars Triumphzug in Hampton-Court. Vermuthlich um 1600 in Mantua gemalt und, wie mir scheinen will, von derselben Hand, wie die kleine Copie in der Augsburger Galerie, als deren Verfertiger sich ein gewisser Dondus nennt. Das Augsburger Bildchen trägt die Jahreszahl 1602. Indes sei nicht verschwiegen, dass die Hermannstädter Bildchen und das Augsburger unmöglich einer und derselben Reihe von Copien angehören können, da der triumphirende Cäsar der Augsburger Copie auch in der Hermannstädter Reihe vorkommt.[1])

Die vier kleinen hübschen Copien in Hermannstadt sind ein sehr werthvolles Unterrichtsmaterial für das Gymnasium, in dessen Besitz sie sich befinden. Denn kaum wird sich ein Künstler vergangener Zeiten nennen lassen, der sich so liebevoll ins römische Alterthum vertieft hätte, wie Mantegna. Es lässt sich annehmen, dass er sich über römische Cäsarentriumphe bei Appianus und bei Jos. Flavius unterrichtet hat.[2]) Vollkommen sicher aber ist es, dass der gewissenhafte Künstler in Rom die Augen gehörig offen hielt und besonders die Trajanssäule genau studirte.

---

[1]) Die Maasse würden leidlich stimmen (0·18 × 0·19).

[2]) Hierzu Rep. f. K. W. XII, 277 (Portheim), wo freilich die immerhin interessanten Copien in Augsburg, Hermannstadt, Prag (Galerie Nostitz) und Graz (die letzteren grosse Leinwanden, die in der Malerschule als Wandbehänge missbraucht wurden) übersehen sind.

Nr. 139. Schon oben versuchsweise dem Conte Rotari genähert.

Nr. 140. Gutes echtes Bild von Domenico Feti. Ein Heiliger empfängt durch Engel himmlische Botschaften. Lebensgrosses Kniestück von kräftiger Färbung. Rechts die Bezeichnung: „D F 1639".

Nr. 145. Kleines Bildniss eines Knaben mit schwarzer Mütze. Gute Leistung von einem Bassano. (Pappelholz, hoch 0·165, breit 0·13.) Auf der Rückseite steht „Nr. 377 Georjon".

Viertes Zimmer.

Nr. 151 und **152.** Zwei mittelgrosse, breitgezogene Bilder des Domenico Brandi von unangenehmer manierirter Färbung, die hier ausnahmsweise im Ganzen hell ist. Nr. 151, das Einfangen eines wild gewordenen Stieres, ist bezeichnet: „Domenico Brandi 1730"; Nr. 152, ein tolles Jagdbild, weist folgende Signatur auf: „Dome: co Brandi F. Napoli 1730".

Nr. 153 und **154** von Lissandrino, von dem wir schon vier Gemälde hier vorgefunden haben. Die vorliegenden Breitbilder, deren eines eine Plünderung darstellt, wogegen auf dem anderen in schroffem Gegensatze die Betheiligung von Armen zu sehen ist, sind, wie die übrigen, frei und kühn behandelt.

Nr. 155. Junges Mädchen am Spinett. Gutes Bild, das Beachtung verdient und erwähnt werden muss, obwohl es mir nicht klar geworden ist.

Nr. 157. Erziehung des Bacchusknaben. Gleichfalls beachtenswerth und unklar. Dem Francesco Albani wird es zugeschrieben, doch schien mir's eher französisch zu sein.

Nr. 161. Eine Miniatur mit Venus und Amor. Der Name Giulio Clovio, der von den gedruckten Verzeichnissen genannt wird, lässt sich nicht ganz abweisen, ohne jedoch zu überzeugen.

Nr. 162. Copie nach der Figur der Kleopatra auf dem bekannten Bilde des Canlassi in Wien.

Nr. 164 und **165** sind als Canales nicht zu halten: Die Signatur ist zweifellos falsch; ganz abgesehen davon, dass der ganze Vortrag mehr an Zuccherelli erinnert. (Italienische Landschaften.)

Nr. 167 bis **170.** Vier grosse Breitbilder von derber Technik, die Jahreszeiten bedeutend. Nach den grossen Leinwanden des Jan Joost de Cossiau zu schliessen, die sich auf den gräflich Schönborn'schen Schlössern Wiesentheid und Gaybach in Bayern befinden, sind die vier Jahreszeiten in Hermannstadt von dem genannten Künstler. Sie vertreten seinen breiten Stil, wogegen die zwei kleineren Landschaften mit der duftigen Ferne, die wir schon früher gesehen haben, seine feinere Art zum Ausdruck bringen.

Nr. 172. (Ruhe auf der Flucht.) Copie, angeblich von Martin Meytens nach Franceschini. Hier weiss ich das Original nicht anzugeben. Ein Hinweis auf die Wiener Galerie im Führer beruht augenscheinlich auf einem Missverständniss.

Nr. 180. Schlummernder Erot von einem späten Bolognesen.

Nr. 182. Figurenreiche Composition zur Parabel vom reichen Prasser und dem armen Lazarus. Zweifellos nach einem Bassano copirt. Gemälde, die hier als Vorbilder zur Untersuchung in Betracht kämen, sind in den Galerien zu Wien und Turin zu finden.

Nr. 192 und **193.** Kleine Landschaften von Paolo Alboni. Gegenstücke, deren eines bezeichnet ist: „Paolo Alboni da Bologna F. In Vienna. 1713". (Vgl. auch Nr. 39.)

Nr. 196. Ueber lebensgrosser Heiliger Hieronymus von einem Bolognesen aus der Richtung des Guido Reni.

Nr. 200. Abermals ein Hieronymus, den man hier aber auf einen bestimmten Meister beziehen kann, auf den Francesco Barbieri, obwohl die alte Signatur nicht deutlich genug ist, um darauf sichere Rückschlüsse aufzubauen. Das Bild selbst ist eines der besten in dieser Abtheilung und trägt alle Merkmale eines frei geschaffenen Werkes an sich.





Register.





Von den Niederländern in der Kaiserlichen Gemäldesammlung.

Anton Raphael Mengs sagt einmal in seinen Schriften: „Die niederländische Schule übergehe ich, weil sie bekannt genug in der Welt ist. Das Feuer und das grosse Genie des Rubens spricht aus allen seinen Werken, und die Grazie, mit welcher Van Dyck die Natur nachzuahmen verstand, ist leicht zu erkennen." Das ist alles, was er von den Niederländern zu sagen für gut findet, wogegen er bei den Italienern lange genug verweilt. Heute denken wir anders über die Sache. Wir können ein leises Lächeln nicht unterdrücken, wenn wir das Mengs'sche Urtheil über die Niederländer aufschlagen. Allerdings hat sich erst unlängst ein unvorsichtiger Kunstgelehrter in Bezug auf die Niederländer der Wiener Galerie dahin geäussert, es sei eigentlich nichts Neues über sie zu sagen; doch bin ich überzeugt, dass meine Leser weder den Standpunkt des Mengs noch den des unvorsichtigen Kunstgelehrten theilen und eine neuerliche Besprechung der Niederländer in der Kaiserlichen Galerie nicht für überflüssig halten werden.

Es dürfte keinem wohlunterrichteten Bilderfreunde verborgen geblieben sein, dass in der Geschichte der niederländischen Malerei die jüngsten Jahrzehnte sehr bemerkenswerthe Fortschritte gebracht haben, so dass eben auch allerlei

Fortschritte in der Erkenntniss der Niederländer in der Wiener Galerie zu erwarten sind. Wenn auch niemand mehr neue Rembrandts, Rubens oder Ruisdaels hier entdecken wird, so bleibt doch die Hoffnung berechtigt, den kunstgeschichtlichen Zusammenhang vieler guter Bilder besser erfassen zu können und in ihrer Benennung und Datirung grössere Sicherheit zu erreichen als bisher. Die niederländischen Archivare und Bilderkenner sind ja nicht müssig gewesen in der jüngsten Zeit. Wie früher Scheltema, Kramm, Elzevier Neffs, S. Muller, Van der Willigen, Rombouts, Pinchart, E. de Busscher, Van Lerius, Van den Branden und manche Andere, so haben in neuester Zeit Rooses, Hymans, Bredius, De Vries, De Roever, Obreen, um nur Andeutungen zu machen, unzählige Urkunden, sei es im Ganzen, sei es in Auszügen veröffentlicht, die eben auch unzählige neue Anhaltspunkte fürs Studium der niederländischen Malerei bieten. Das kritiklose Nacherzählen der Histörchen aus Houbraken's grosser Schaubühne, das so lange dieses Wissensgebiet beherrscht hat, ist einer methodischen Benützung urkundlicher Nachrichten gewichen. Dank den Bemühungen Hofstede de Groot's wissen wir jetzt zu unterscheiden, was bei Houbraken brauchbar und zuverlässig, was Klatsch und novellistische Zuthat ist.[1]) Für die nördlichen Provinzen waren es in den jüngsten Jahren hauptsächlich die Zeitschrift „Oud Holland", jetzt von Bredius und Moes geleitet, und Obreen's „Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis", welche als Organe der holländischen Kunstforschung dienten. Oud Holland gibt gegenwärtig seinen zwölften Jahrgang heraus; Obreen's Archiv hat leider mit dem

[1]) Vgl. De Groot: „Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte; Arnold Houbraken und seine groote Schouburgh". Haag, Martinus Nijhoff 1893.

siebenten Bande seine Thätigkeit abgeschlossen. Ein „nederlandsche Kunstbode" ist schon im dritten Lebensjahre verschieden. Kurzlebig war auch in den südlichen Provinzen die periodische Veröffentlichung des „Beffroi" von James Weale und die Zeitschrift für Rubensforschung, das „Rubens-bulletin", welch letzteres schon während des Erscheinens des dritten Bandes an Theilnahmslosigkeit zugrunde gehen musste, obwohl sich Gelehrte wie Ruelens, Gachard, Génard, Hymans, Rooses an dem Unternehmen betheiligt hatten. Zu den angedeuteten oder genannten Publicationen kommen noch unzählige kleine, oft sehr werthvolle Studien in Jahrbüchern, Zeitschriften, Akademieschriften und Zeitungen und das fast in aller Herren Ländern, wo man sich für niederländische Malerei interessirt. Des Neuen allerwärts genug.

Als Engerth's Katalog verfasst wurde, es war in den Jahren vor 1884, wurden die wichtigsten kunstgeschichtlichen Angaben durch Bredius überprüft und verbessert. Gerade in das Decennium aber, das seither verflossen ist, fallen höchst wichtige Urkundenpublicationen, und Bredius selbst hat während dieser Zeit die grössten wissenschaftlichen Fortschritte gemacht.

Ich könnte nun ruhig zusehen und warten, bis die zweite Neuaufstellung der Niederländer in der Kaiserlichen Galerie gut oder schlecht vollendet wäre, ich könnte mit meinen, auf vielen Reisen und bei jahrelangen Studien gesammelten Erfahrungen im Hinterhalte bleiben, und es darauf ankommen lassen, ob sich irgendwelche Kunstfreunde in Wien denselben Mühen unterzogen haben oder unterziehen wollen, oder ob man Hilferufe nach dem Auslande senden müsse (wie es ja bei der Engerth'schen Katalogisirung schon einmal geschehen ist). Aber ich halte es für gerader und ehrlicher, die einschlägigen Ergebnisse meiner Studien vorher an die Oeffent-

lichkeit zu bringen und an dem rein sachlichen Interesse festzuhalten, damit aus meinen, gewiss uneigennützigen Bemühungen doch einiger Vortheil für die höchst wünschenswerthe Neuordnung erwachse.[1]) Freilich gilt der Prophet nichts im Vaterlande.

Ein überreicher Stoff ist es, der hier in einem Heftchen abgehandelt werden soll. Deshalb hoffe ich Zustimmung zu finden, wenn ich von allem absehe, was allbekannt oder sehr leicht zu finden ist, und mehr darauf ausgehe, entweder ganz neue Mittheilungen zu machen, oder versteckte Forschungen, die schon irgendwo veröffentlicht sind, mit den Niederländern der Wiener Galerie in Verbindung zu setzen. Auch soll den Beziehungen der Wiener Bilder zu anderen, die mir auswärts bekannt geworden sind, nachgespürt werden. Die Anordnung des ausgewählten Stoffes soll eine kunstgeschichtliche sein. Die zeitliche Folge und künstlerische Verwandtschaft der Bilder wird demnach besonders berücksichtigt erscheinen, wobei denn freilich längst bekannte Schwierigkeiten nicht zu umgehen sind. Was die angeführten Nummern betrifft, so beziehen sie sich, wenn nicht andere Kataloge genannt sind, auf den grossen Engerth'schen Katalog, der ja trotz vieler Schwächen einstweilen noch die Grundlage für das Zurechtfinden in dem riesigen Bilderbesitze abgeben muss.

Nach den gewählten Grundsätzen haben wir mit den ältesten der vorhandenen Bilder zu beginnen, nämlich mit denen des Jan van Eyck. Eines derselben gehört mit zu den wichtigsten Werken, die wir von den Van Eycks haben.

---

[1]) Die meisten der Mittheilungen, die im Folgenden gemacht werden, sind am 12. November 1894 im wissenschaftlichen Club zu Wien vorgelesen worden. Einige Excurse und alle Anmerkungen wurden erst später für den Druck beigegeben.

Es ist das Bildniss des Jan de Leeuw, das durch die alte gleichzeitige Inschrift im Rahmen als Werk des Jan van Eyck beglaubigt ist. Im Jahre 1436 ist es gemalt. Der Dargestellte steht nach Angabe der Inschrift im 35. Lebensjahre und scheint sich als Bräutigam haben malen zu lassen, da er einen Ring wohl nicht ohne Bedeutung vor sich hält. Das Geburtsjahr des Dargestellten ist bei Engerth verlesen, 1491 für 1401. Derselbe Fehler kehrt auch im Führer von 1892 wieder. Vielleicht genügt der kurze Hinweis darauf, um den zweifellosen Irrthum nächstens auszumerzen.[1]) Die Schrift im Rahmen ist eine sauber ausgeführte gothische Majuskel, die im Ganzen ebenso trefflich erhalten ist, wie das Bild selbst, dessen zahlreiche kleine Retouchen nicht besonders störend wirken und glücklicherweise nur sehr oberflächlich sind. Die Schrift im alten Rahmen ist für die Inschriftenkunde, die Epigraphik, ebenso interessant, wie die Tracht des Herrn de Leeuw für die Geschichte des Costüms.

Der Zeit nach und im Stile steht diesem Bilde ziemlich nahe das Cardinalsbildniss von Jan van Eyck, womit wir mit der Aufzählung der wirklichen Van Eycks in Wien zu Ende sind. Denn die kleinen Bilder aus der Ambrasersammlung, die Engerth auf Jan van Eyck getauft hat, der Sündenfall und die Beweinung des heiligen Leichnams, sowie die heilige Genovefa in Steinfarbe sind ziemlich einleuchtende Werke des Hugo van der Goes und werden als solche gegenwärtig von den besten Fachkennern der altniederländischen Malerei anerkannt.

---

[1]) Diese Zahl ist richtig wiedergegeben in C. v. Lützow's Text zu den Unger'schen Radirungen nach den Wiener Bildern (Verlag von H. O. Miethke). Bei Crowe und Cavalcaselle (Springer) in der Geschichte der altniederländischen Malerei (S. 111) ist dann wieder verlesen Daen für dach und saen für sach.

Scheibler und Justi sind hier zu nennen. Eine Vergleichung mit dem beglaubigten Portinarialtare in Florenz (im Ospedale von Santa Maria Nuova) fällt zu Gunsten des Van der Goes aus. Die Wahl der Farben im Fleisch, besonders die grauen Schatten, der Typus der weiblichen Köpfe, die blassen Gesichter, die auffallend plumpen und plump bewegten Hände der Männer drängen einem vor den Wiener Bildern den Namen des „Ugo d'Anversa", wie ihn Vasari und Guicciardini nennen, auf, wobei ich nicht verschweigen darf, dass Züge vorkommen, die auch bei Memling nicht unerhört wären. Die Gesichtsbildung des Adam und der dunkle Lockenkopf über der Maria in der Grablegung haben mich an den deutschen Hans erinnert. Einen bestimmteren stilistischen Zusammenhang mit Memling wüsste ich übrigens nicht nachzuweisen, weshalb ich eben bei Van der Goes bleiben möchte.[1])

---

[1]) Justi hat die Wiener Bilder schon 1877 als Werke des Hugo van der Goes erkannt. Scheibler äussert sich unbedingt für Hugo van der Goes. (Repert. f. Kunstwissenschaft X, 280), später auch in Lützow-Seemann's Kunstchronik (XXIV, Nr. 36). Vgl. auch Tschudi im Repertorium f. Kunstw. XVII, S. 286, 291 f., wo die Urtheile des jüngeren Wauters und Hasse's berücksichtigt, beziehungsweise widerlegt und bekämpft werden. Ed. v. Engerth im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses (Bd. II) bespricht die drei Bildchen mit Reserve als Werke des Jan van Eyck und behält dieselbe Benennung im Text zu Löwy's Heliogravuren bei. Hymans in seinem Commentar zu Van Mander's Malerbuch (I, 104) hielt die Kreuzabnahme vor Jahren für ein Werk des Rog. van der Weyden. Ebenso auch noch in der Gazette des beaux-arts 1893 II, 227. Es wäre hier aber abzuwarten, was er neuerlich mit seinem seither viel geübteren Blicke von allen drei Bildern sagen würde. Waagen (Kunstdenkmäler in Wien) und Kugler (Handbuch der Gesch. d. Malerei, 3. Aufl. II, 402) nennen Memling als Meister. A. J. Wauters, in seinen „sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling", S. 82, 84 und 110, nimmt die Bilder für Memlings,

In der brabanter Schule ist der älteste grosse Name der des Rogier van der Weyden. Von diesem Meister im Ausdruck der Gemüthsbewegungen und der Gemüthsstimmung besitzt die Wiener Galerie zwei kleine, feine Bildchen, die von einem und demselben Altärchen abstammen könnten. Ein grösseres dreitheiliges Bild wird kaum als eigenhändige Arbeit Rogier's gelten können, steht ihm jedoch nahe genug, eine Ansicht, die übrigens schon ungefähr ebenso bei Crowe und Cavalcaselle zu finden ist.

Das eine der kleinen Bilder, die aufrechtstehende Maria mit dem Christkinde, umgeben von spätgothischer Architektur, aus der rechts ein schmaler Streif von oben bis unten fehlt, ist möglicherweise identisch mit einem Bildchen, das als Werk des „Rugerio da Bruges" im Jahre 1530 im Hause des Gabriel Vendramin zu Venedig beschrieben worden ist. Wann und wie das feine Werk in kaiserlichen Besitz gekommen ist, weiss man heute noch nicht. Deshalb kann man auch die Identificirung mit dem Bildchen, das im 16. Jahrhundert in Venedig war, nicht so ohneweiters anerkennen, da Rogier van der Weyden vermuthlich mehr als ein Marienbildchen gemalt haben dürfte.[1])

---

ohne dass die früheren (besseren) Ansichten widerlegt würden. Wauters kennt überdies nur Adam und Eva und die heilige Genovefa, wogegen er die Grablegung nicht mit einbezieht, die doch (wie man seit Engerth's Mittheilungen weiss) mit zu demselben Werke gehört und auch sicher von derselben Hand ist wie die anderen zwei Bildchen. Bei Crowe und Cavalcaselle in der Geschichte der altniederländischen Malerei (deutsch von Springer), S. 128, wird die Grablegung dem Van Eyck abgesprochen und in eine spätere Zeit verwiesen. Das Bildchen mit Adam und Eva und die Genovefa sind dort noch nicht besprochen.

[1]) Frizzoni in der „Notizia d'opere di disegno" (Bologna 1884, S. 219 f.) sucht das Bildchen in der Gal. Doria Pamfili in Rom. Vgl.

Wir sind eben auf die Stilvergleichung mit besser beglaubigten Werken des Rogier van der Weyden angewiesen, unter denen ich besonders auf das Altärchen aus Miraflores (jetzt in der Berliner Galerie) Rücksicht genommen habe. Hier gewinnt man nach eingehender Prüfung die Ueberzeugung, dass die Maria in Wien (auch die kleine Katharina) ein Werk des Brabanter Rogier ist. Faltenwurf, Gesichtstypen, Modellirung, Zeichnung und Haltung der Hände und nicht zuletzt die reichliche Anwendung des Fischblasenmotives in der Architektur, sowie die Träubchen, die an den gothischen Nasen des Masswerkes angebracht sind, kehren hier und auf den beglaubigten Bildern des Van der Weyden wieder. Die Träubchen habe ich einstweilen nur noch bei Memling wiedergefunden (an der Berliner Madonna um 1487). Was die Haltung der Finger betrifft, so möchte ich auf das bei Rogier van der Weyden mehrmals wiederkehrende Motiv erinnern, dass der Daumen bei sehr geringer Berechtigung einer solchen Haltung hyperextendirt ist und dadurch kipfelförmig gebildet erscheint. Das Bildchen mit der heiligen Katharina, das ich (mit Scheibler) für einen Bestandtheil desselben Altärchens wie die Maria halte, weist eben dasselbe Motiv auf.[1])

Gegen die Benennung der wichtigen beglaubigten Tafeln des Gertgen v. St. Jans lässt sich ganz und gar nichts einwenden.

Hatten wir bisher auf dem Boden mittelalterlicher, gothischer Malerei gestanden, so führt uns Hans Memling schon zur niederländischen Frührenaissance heran. Man

---

auch Scheibler im Rep. X, 291 f., Tschudi im Rep. XVII, S. 289. Hymans, Van Mander-Ausgabe I, S. 49 f. und 98 ff.

[1]) Das Katharinenbildchen ist in Görling's „Belvedere" als Hubert van Eyck von W. French gestochen.

betrachte nur die Architektur auf der Madonna (Nr. 1006), die seit Crowe und Cavalcaselle unbestritten als Werk des Memling anerkannt ist.[1]) Masswerk ist keines mehr vorhanden. Der Spitzbogen ist auf die kleinen Baldachine rechts und links eingeschränkt. Statt heiliger Gestalten gewahren wir auf den Säulen links und rechts ganz nette Putti, die als untrügliches Zeichen hereinbrechender italienischer Elemente zwei dicke Fruchtschnüre halten. An den Flügeln ist noch der Spitzbogen zur Anwendung gekommen, daneben aber auch die halbrund geschlossene Nische, die eine entschiedene Entfernung von der Gothik anzeigt. 1862 wurde auf der J. W. Weyer'schen Versteigerung in Köln ein dem unserigen nahestehendes Marienaltärchen von Memling für die Londoner National-Gallery angekauft. Auf dem Londoner Bilde fehlen noch die Festons und der Rundbogen. Andere Memlings, die dem Wiener Bilde noch näher stehen, befinden sich im gothischen Hause des Wörlitzer Parkes und besonders in Florenz. Nahe verwandt ist mit unserem Bilde auch die Madonna Clifford und nicht zuletzt die Mittelgruppe des Katharinenaltars im Johanneshospital in Brügge, eines Hauptbildes von Memling aus dem Jahre 1479.[2]) Die Wiener Madonna scheint noch später zu fallen und dem reifsten Stile des Meisters anzugehören. Memling starb im Jahre 1494,

---

[1]) Geschichte der altniederländischen Malerei, S. 181 und 317. So auch bei Schnaase in der Geschichte der bildenden Künste VIII, S. 247. Scheibler im Rep. X, 286 gab schon Hinweise auf die Renaissancemotive in diesem Bilde. Zu den übrigen Memlings, die hier erwähnt sind, vgl. Kleine Galeriestudien I. Bd., S. 145 ff., wozu ich nur nachtrage, dass ich seither das Londoner Bild kennen gelernt habe und dass die ganze Gruppe von Werken neuestens bei J. A. Wauters besprochen und zum Theile abgebildet ist.

[2]) Ich nehme dabei an, dass die Inschrift mit der Jahreszahl getreu auf Grundlage des ursprünglichen Textes erneuert ist.

reicht also ebenso mit seiner Lebenszeit wie mit seiner Kunst (was früher angedeutet wurde) in die Neuzeit herein.

Die Wiener Galerie besitzt noch zwei kleine Flügelbilder von Memling's Hand, die zu einem Mittelbilde in der ungarischen Landesgalerie gehören. Sie sind nicht im besten Zustande und machen deshalb auch keinen günstigen Eindruck.[1]) (Vermuthlich deshalb auch noch nicht photographirt.)

Der Werkstätte des Memling gehört ein Christus an, der bis vor einigen Jahren im unteren Belvedere zu sehen war[2]) und an dem vermuthlich, wie an ähnlichen schwächeren Bildern, Schüler, wie Paschier van der Meersch oder Hans Verhanneman Antheil haben.[3])

Bezüglich der biographischen Neuigkeiten über Memling muss ich im Allgemeinen auf Dussart und Wauters verweisen. Nur das Werthvollste davon will ich herausgreifen, nämlich die festgestellte Thatsache, dass Memling im Mainzischen, also in Deutschland geboren ist, und dass er 1494 in Brügge starb.

Der künstlerischen Nachkommenschaft der Van Eycks gehören in Wien noch mancherlei Bilder an. Das Bild mit St. Michael (Nr. 1059, nicht St. Georg, wie es vor kurzem hiess) in blankem, spiegelndem Harnisch erinnert einerseits

---

[1]) Vgl. Kleine Galeriestudien, I. 145 f. Eine Zeichnung, die mit dem Pester Bilde und dem Lübecker Altar einigermassen zusammenhängt, befindet sich im Brit. Museum. Abb. in Weale's Beffroi, Bd. III, neuerlich H. v. Tschudi im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, 291.

[2]) Ambrasersammlung bis 1889. Im letzten Cabinet Nr. 66.

[3]) Zu Verhanneman und Paschier van der Meersch vgl. Van de Casteele; Keuren, S. 392, 378 und 404. Hans Verhanneman und Paschier van der Meersch sind urkundlich als Schüler Memling's erwiesen. Vgl. Weale „Hans Memlinc" (1871) S. 34.

lebhaft an Petrus Christus, andererseits noch mehr an Gerard David. Als es noch im oberen Belvedere hing, ist das Bild von bübischer Hand zerkratzt worden. Auch ein anderer Schaden ist erwähnenswerth, der von einer sogenannten Restauration herrührt. Ein Stück an der Brust ist verputzt. Im Ganzen aber ist's ein glänzendes Bild. [1])

Ein allgemein anerkanntes Werk des Gerard David ist das Michaelstriptychon, das auf der Artaria'schen Versteigerung fürs Belvedere angekauft worden ist. An der Diagnose lässt sich hier nicht rütteln.

Vertritt Gerard David in der Zeit um 1500 die vornehme, religiöse Kunst, so ist Hieronymus Bosch vielmehr der Meister der volksthümlichen religiösen Darstellung, der mit seinen derben Bauerngestalten und possirlichen Fratzen zweifellos ein überaus dankbares grosses Publicum gefunden hat. Van Mander sagt von den Bildern des Bosch, sie seien „niet alsoo vriendlijck als grouwlijk aen te sien". [2]) Mit dem Grauenhaften wird aber immer ein gewisser Effect erzielt. Und die Fratzenbilder waren zudem nicht das Einzige, was der ziemlich langlebige phantasiereiche Maler geschaffen hat. Dass Bosch mit seinen Darstellungen grossen Anklang gefunden, beweisen die alten Stiche des (Baumeisters und Formschneiders)

---

[1]) Von Scheibler sehr unterschätzt (Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 288). Die malerische Spielerei, das Kunststück mit dem Convexspiegel, wie hier auf dem Harnisch des heiligen Michael, kommt schon bei Jan van Eyck vor, etwas später mehrmals bei Petrus Christus, was hier angemerkt sei, da Verwirrung in diese Angelegenheit gekommen ist. (Rep. XVI, S. 104.)

[2]) Erste Ausgabe von 1604, Bl. 216 b. Viele Urtheile älterer Schriftsteller über Bosch hat C. Justi zusammengestellt in der Abhandlung: „Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien" (Jahrbuch d. königl. preuss. Kunstsammlungen X, S. 121 ff.).

Alart du Hameel[1]) nach seinen Compositionen und alte Copien, deren Originale noch heute nachweisbar sind. Hier hebe ich nur den Umstand hervor, dass auf dem kleinen Drei-Königsbilde des älteren Jan Brueghel in Wien (Nr. 725) die Hauptgruppe nach dem berühmten Bilde des Bosch gemalt ist, das sich jetzt in der Madrider Galerie befindet.[2]) Als Werke des Hieronymus Bosch in der Wiener Galerie kann man die zwei kleinen Bilder voller Spukgestalten Nr. 702 und 703 wenigstens der Erfindung nach gelten lassen, die gelegentlich auch als Werke des Herri Bles angesprochen worden sind. Ausserdem

---

[1]) Seit den Arbeiten von Bartsch und Passavant neuerlich behandelt von Ch. C. V. Verreyt und Max Lehrs im jüngsten Bande von „Oud Holland".

[2]) Eine Copie nach der Anbetung durch die Könige in Madrid befindet sich im Ryksmuseum zu Amsterdam (Nr. 158, vermuthlich Antwerpen'sche Arbeit um 1615); eine andere Copie im Musée von Saint-Omer erwähnt Hymans in der Gazette des beaux-arts 1893 (II, S. 234). Im Vorübergehen sei hier auch bemerkt, dass sich eine Copie nach dem jüngsten Gericht der Wiener Akademie in der Berliner Galerie (Nr. 563) befindet. — Es wäre eine hübsche Aufgabe, die Werke des Bosch auch ausserhalb Spaniens zu bearbeiten, wozu hier allerdings nicht die richtige Stelle ist. Doch gebe ich einige Notizen, unbekümmert um die töpelhaften Angriffe auf meine Art, Notizen einzuschieben, Angriffe eines Herrn L. in Klagenfurt, der vermeint, seinen albernen Institutsjargon und seine lederne Seminarweisheit überall anwenden zu können, ob's passt oder nicht passt. — Eine Zeichnung des britischen Museums in London (Erwerbung T. 15, Nr. 69, als Brueghel geführt): Trinkender Mann auf einem Ei sitzend, ist der ganzen Ausführung nach fast sicher von H. Bosch. In der Albertina möchte ich dem Bosch aus Gründen der Stilkritik zuschreiben: eine Zeichnung im ersten Bande der Niederländer: Man prügelt Einen, der in einen Korb kriecht, mit einer Laute. Ausserdem besitzt die Albertina zwei sichere Blätter, darunter eines, das als Vorlage zum Stich gedient hat (letzterer Zusammenhang auch von Herrn Dr. Meder erkannt).

stehen zweifellos noch andere Gemälde der Wiener Galerie mit Bosch in Verbindung. Im Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 und in den alten Inventaren der Prager Kunstkammer kommen so viele Werke des Bosch vor, dass es mich nicht wundern würde, wenn derlei Bilder noch im Vorrath der Galerie versteckt sein sollten.[1]) Beim Erzherzog Leopold Wilhelm war z. B. ein

[1]) Das vielleicht älteste ausführliche Inventar der Prager Kunstkammer ist 1864 von A. v. Perger veröffentlicht worden. (In den Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. VII.) Ueber die Datirung dieses Inventars sind noch Auskünfte zu hoffen, wenn das Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses wieder auf diese Frage zurück kommt. In dem genannten Jahrbuche ist auch eine Publication des Prager Inventars von 1621 in Aussicht gestellt, und zwar vom Redacteur Herrn Dr. Heinrich Zimmermann, dem ich die Kenntniss der erwähnten Handschrift von 1621 verdanke. Von den Prager Verzeichnissen, die bisher gedruckt worden sind, ist das von Dr. B. Dudík vor Jahren mitgetheilte zwar augenscheinlich das ehrwürdigste, doch nennt es keine Malernamen und bringt es keinerlei genügende Charakterisirung der verzeichneten Bilder, wodurch es eigentlich nur für Studien über den allgemeinen Charakter der Prager Kunstkammer zu gebrauchen ist. Gemälde lassen sich danach nicht identificiren, wenigstens nicht mit Sicherheit. (Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst- und histor. Denkmale 1867, S. XXV, ff.) In dem Inventar nun, das von A. v. Perger veröffentlicht worden, gibt es folgende Werke des H. Bosch verzeichnet: „Ein Gemähl mit einem kleinen Crucifix und allerley Gespeiss von Hieronymus Boss" (Gespeiss offenbar verschrieben oder verlesen für: Gespenst); ferner „Sanct Martiny vnder den Petlern von Hieronymus Bosch" (möglicherweise identisch mit dem Martinsbilde, das jetzt als Brueghel, wie es scheint mit Recht, katalogisirt ist; ferner ein Sanct Christoph, von dem im Text die Rede sein wird, ferner „Sanct Antoni Tentation von Hieronymo Boss", „Ein jüngst Gericht von Hieronymus Boss", überdies noch eine Tentation Sanct Antonii, dann „Eine seltzame Aussfuerung, von Hieronymus Boss", nochmals eine „Tentation von Sanct

ziemlich grosses Triptychon mit einem jüngsten Gericht. Wohin das Werk gekommen ist, bleibt noch unklar. Ausserdem besass die Brüsseler, später Wiener Sammlung des Erzherzogs eine grosse Versuchung des heiligen Antonius. Dieses Bild ist vielleicht noch vorhanden und ist, wie es scheint, dasselbe, das in Engerth's Katalog als Brueghel geführt wird (Nr. 753). Sicher nicht mit Recht. Auch wenn ich zugebe, dass wir in dieser grossen Versuchung Antonii[1]) kein Original des Bosch, sondern eine Copie vor uns haben, so kann ich den Nachweis führen, so weit solche Dinge zu beweisen sind, dass die Erfindung dem Bosch zugehört, und kann die Vermuthung äussern, dass nicht ein Brueghel, sondern ein Maler aus der Richtung und Zeit des „Hendrick van Cleve" der Copist war. Warum ist nun das Bild von Bosch und nicht von Brueghel?

Antonie", dann „Ein Stück mit Gespenstern" und „Ein Maskarada". Die zwei Bildchen Nr. 702 und 703 des Engerth'schen Kataloges, beide mit Versuchungen Antonii, mögen wohl unter den Stücken des alten Prager Inventars gewesen sein. Die späteren Prager Inventare (veröffentlicht im Jahrbuch der Kaiserl. Kunstsamml., Bd. X) nennen eine Tentatio sancti Antonii von Hieronimo Bosso, die nach den gegebenen Maassen ein sehr grosses Gemälde gewesen sein muss. Noch viel mehr Werke des Bosch gab es in den spanischen Hofsammlungen, wie aus Justi's Arbeit zu entnehmen ist.

[1]) Das Bild war vor der Einrichtung des neuen Museums in Wien nicht ausgestellt. Dadurch konnte H. Hymans leicht auf den Gedanken kommen, dass in diesem wunderlichen Werke, das er wohl nur flüchtig im Vorrath gesehen haben mag, die tolle Margaret des P. Brughel erhalten sei. (Van Mander-Ausgabe II, 354.) A. Woltmann hatte das Bild noch in der Hofburg zu Prag gesehen. Er näherte es nur „in der künstlerischen Richtung, aber nicht in der Ausführung" dem älteren Brueghel. (Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst- und histor. Denkmale 1877, S. 36.)

Bosch ist ein Meister, dessen Stil sich fassen lässt. Sichere signirte Bilder sind in Brüssel und in Madrid. Das Bild in Brüssel habe ich genau studirt, das signirte Madrider kenne ich aus einer grossen Photographie, die wenigstens über die Formen zuverlässige Auskunft ertheilt. Vieles erfährt man auch aus Justi's trefflicher Monographie über die Bosch in Spanien. [1]) Von den Brueghels kennt jeder Bilderfreund Dutzende von sicheren Werken. Es ist demnach eine methodische Vergleichung der beiden Meister wohl möglich. Auch wenn ich noch Bles heranziehe, so gibt es eben auch von diesem gesicherte Werke, die hier zur Richtschnur dienen können. Aus dem langen Beweise, der bei der grossen Versuchung des Antonius (Nr. 753) auf Hieronymus Bosch hin und von Brueghel weg führt, hebe ich hier nur wenige Punkte hervor. Bosch liebt lange, ziemlich gerade Nasen, spaltförmige Lidöffnung, zeichnet sehr häufig magere, langfingerige Hände. Die Brueghels dagegen haben sich augenscheinlich für runde Nasen und rund aufgerissene Lider erklärt; sie zeichnen ihre Hände anders als Bosch. Hier habe ich besonders Peeter Brueghel den I. und den II. im Sinne. In der Erfindung der Fratzen und Scheusale (einem Punkte, auf den es hier besonders ankommt) weichen die Brueghels und Bosch wesentlich voneinander ab. Ueberhaupt ist bei aller scheinbar unbegrenzten Freiheit in der Erfindung von Spukgestalten doch jeder Maler an einen gewissen individuellen Kreis gebunden, den er eben nicht überschreiten konnte. Jan Brueghel, Roelandt Savery, C. v. d. Heck, Gillis Mostaert und wer sonst noch gespenstische Gesichte gemalt hat, bis zum jüngeren Teniers, sie Alle haben originelle Züge in der Erfindung ihrer Scheusale. Bosch liebt es beson-

---

[1]) Jahrb. d. königl. preuss. K. S. Bd. X.

ders, ein Wesen anzubringen, das auf seiner langen, langen Nase Clarinette spielt. Ferner zeichnet er häufig eine Mutter mit einem Wickelkinde, die beide gleichsam aus einem rindenhohlen Baume herauswachsen oder in Rinde gehüllt zu sein scheinen. Dieses Rindenweib und der Nasenclarinettist kommen auf dem Brüsseler signirten Bosch vor. Justi bemerkte es auf einigen Werken des Bosch in Spanien. Sie wiederholen sich auf der grossen Versuchung Antonii in Wien und auf einem der kleinen Spukbildchen in Wien (Nr. 703), die ich früher erwähnt habe.[1]) Nicht versäumen darf ich, zu bemerken, dass die Zeichnung der Kräuter auf der grossen Versuchung des Antonius in Wien und die klexige Ausführung der Blättchen vollkommen zur Auffassung der kleinen Pflanzen auf dem sicheren Brüsseler Bilde passt. Der heilige Eremit hat hier aber eine un-Boschige Nase. Der Schnitt derselben und manche Eigenschaften des Colorits bringen uns „H. van Cleve" in den Sinn, gewiss nicht Brueghel. Wie leicht indes die Brueghels mit Bosch verwechselt werden, möge man daraus entnehmen, dass gerade in der Brüsseler Galerie (wo freilich gute Brueghels zur Vergleichung nicht vorhanden sind) ein Gemälde von der Hand des älteren Peeter Brueghel als Bosch katalogisirt ist. Es ist der Engelsturz (Nr. 3), auf dem ich im vorigen Jahre das alte Datum MDLXII fand, welches eine Herkunft des Bildes von der Hand des Bosch sicher ausschliesst. Denn Bosch ist schon 1516 gestorben.

Noch sind die Hinweise auf „Hendrick van Cleve" und Herri Bles des Näheren zu besprechen. „Hendrick van Cleve" bildet insoferne einen schwierigen Fall, als signirte

---

[1]) Auf einem dieser kleinen Bilder kommt auch ein Rindenhelm vor.

Bilder von diesem Künstler nicht bekannt sind. Deshalb habe ich mich auch der Anführungszeichen bedient, um anzudeuten, dass ich mit „Hendrick van Cleve" jenen Meister meine, der das Bild mit dem verlorenen Sohne geschaffen hat, welches bei Mechel und Engerth als Hendrick van Cleve katalogisirt ist.[1])

Was Bles betrifft, so hat man hier in Wien und anderwärts so viele sichere Bilder zur Verfügung, dass man sich über seinen Stil klar werden kann. In Wien ist der „Gang nach Emaus" (692) durch das Käuzchenmonogramm beglaubigt, was schon Scheibler hervorgehoben hat.[2]) Das Bild ist nach allen vier Seiten angestückelt, weshalb eine verhältnissmässig nur kleine Fläche davon für vergleichende Studien in Betracht kommen kann.

[1]) Ueber die vielen Maler Namens Van Cleve vgl. Hymans: Le livre des peintre par Karel v. Mander I, 272. Ueber Marten van Cleve auch die Mittheil. d. k. k. Centralcommission von 1877. Wenn für das eine Wiener Bild der Name H. van Cleve überhaupt zutreffend sein sollte, so kann nur der ältere Maler dieses Namens gemeint sein, nicht aber der jüngere (von E. de Busscher ausgegrabene) H. van Cleve, der erst 1646 in Gent gestorben ist. Die Costüme passen nicht ins 17. Jahrhundert. Von der Hand des Wiener „Hendrick van Cleve" schien mir auch die Halbfigur eines Narren im Rijcksmuseum in Amsterdam zu sein (Nr. 545 des Katal. von 1891), desgleichen ein übel zugerichtetes Gesellschaftsbild des Ferdinandeums ins Innsbruck (Nr. 127 der neuen Kataloge).

[2]) Vgl. Repertorium f. Kunstwissenschaft X, 278, mein Feuilleton „Aus Dessau", das in den Galeriestudien schon mehrmals angeführt worden, die Kleinen Galeriestudien selbst I, S. 9, Woltmann-Woermann's Geschichte der Malerei II, 525, und Scheibler im Repertorium f. Kunstwissenschaft X, 288. In den Kreis des Bles gehören auch einige Spukbildchen, die ehedem in der Ambrasersammlung zu sehen waren und es verdienen würden, bei der zweiten Neuaufstellung wieder hervorgeholt zu werden. (Vgl. Lützow's Kunstchronik XXIV, Nr. 36, Sp. 563.)

Durch Analogieschlüsse wird man gezwungen, auch Nr. 693 und 694 für Bles in Anspruch zu nehmen, Bilder, an die sich die Kreuztragung in der Wiener Akademie und die Landschaft mit den Erzhütten in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie, sowie ein ähnliches Werk im Rudolfinum zu Prag anschliessen. In dieselbe Periode der Bles'schen Stilentwickelung gehört auch eine Landschaft mit Erzarbeitern im Besitze der Frau Baronin Benedek in Graz. [1]) Unter den unbekannten Niederländern der Kaiserlichen Galerie befindet sich eine Anbetung durch die Könige (Nr. 1052), die mit einer anderen Stilperiode des Bles zusammenhängen dürfte, und zwar mit der, in welcher der Künstler Bilder mit grösseren Figuren zu malen pflegte, viel grösser, als sie uns auf dem Gang nach Emaus und dem analogen Bildchen entgegengetreten sind.

[1]) An die kleinen Bilder der Kaiserlichen Galerie reihen sich noch mehrere ebensolche im Museum von Neapel an. (Sala VII, Nr. 14, 48, 52. Vgl. „Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie" (Bruxelles 1882), S. 191 ff. und ergänzend „Chronique des arts et de la curiosité" 1893, S. 20. Ferner das irdische Paradies in Amsterdam (Ryksmus. Nr. 296). Eine Bles'sche Landschaft mit dem Anzug Christi gegen Jerusalem bei Frau Baronin Stummer in Wien scheint in eine frühere Zeit zu gehören. In der Sammlung Kropf-Strache zu Dornbach sah ich vor mehreren Jahren eine überreich componirte Landschaft des Bles, die in den fernen Gründen stark übermalt war. Zahlreiche andere Werke des Bles, die mir bekannt geworden sind, möchte ich bei Gelegenheit im Anschluss an ältere Zusammenstellungen in eine geordnete Reihe bringen. Hier erwähne ich nur rasch, dass nach eingehender Vergleichung die Kleine Versuchung des Antonius der Augsburger Galerie Nr. 629 nicht als Brueghel, sondern als Bles sich herausstellt. In Prag ist auch beim Grafen Nostitz eine Copie nach Bles zu finden (Nr. 8, eine Landschaft mit der Heilung des Blinden). — Viele Bilder des Bles waren in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm vorhanden. Sie sind zum Theile bei den Italienern unter dem Schlagworte Civetta zu suchen.

Die kleine Landschaft mit der Flucht nach Aegypten (Nr. 691) möchte ich mehr dem Patenier als dem Bles nähern.

Aus der Richtung der feinfigurigen Bilder des Bles (und Patenier) herausgewachsen ist dann ein kleines Triptychon mit dem Gekreuzigten in der Mitte, der Kaiserlichen Galerie (Nr. 1056).

Auf Bles wurde hier eingegangen, um zu jener Vergleichung anzuregen, die es denkbar erscheinen liesse, dass die zwei Spukbildchen Nr. 702 und 703 zwar der Erfindung nach von Bosch, aber vielleicht in der Ausführung von Bles, d. h. (feine) Copien des Bles nach Hieronymus Bosch seien. Auf Nr. 702 gibt es einen Mann mit einem Rindenhelm, was neben anderen Zügen auf Bosch hinweist. Dabei ist aber das Käuzchen und die Blesartige Ausführung der Bäume und der langen Finger nicht zu übersehen. Der fallende Kirchthurm im Brande kommt auch auf dem sicheren Bosch in Brüssel vor. Elemente von beiden Künstlern in beiden Bildern.

Dem Hieronymus Bosch allein möchte ich noch ein Bild geben, das erst im neuen Museum zu sehen war. Eine kleine vielfach übermalte Landschaft mit St. Christoph in einem grossen Wasser (Nr. 750). Vermuthlich ist's dasselbe Bild, das in dem noch ungedruckten Inventar der Prager Kunstkammer von 1621 aufgeführt wird als: (Nr. 283) „St. Christophorus, wie Er übers Meer gehet, Vom Hieronymo Boss".[1])

Dagegen kann ich mit bestem Willen die Zuschreibung an H. Bosch bei den Qualen der Verdammten (Nr. 704) nur für eine Zerstreutheit halten. Weder in der Zeichnung, noch in der Composition, noch in der Modellirung,

[1]) Ungefähr gleichlautend damit die Erwähnung im Prager Inventar, das Perger veröffentlicht hat. Die Behandlung der wenigen Vegetation auf diesem Bildchen leitet auf Bosch hin.

noch sonst wie hängt dieses dunkel gehaltene Bildchen mit Bosch zusammen. Es gibt auch anderwärts Bilder von dieser Art, die sich durch eine zwar runde, aber sehr rauhe Modellirung nackter Körper auszeichnet. So erinnere ich mich, an verschiedenen Orten, u. a. auch in der Sammlung des Dr. Stross in Wien vor etlichen Jahren ein Bild von derselben Hand gesehen zu haben, die ich nach Vergleichungen für die Hand des Gillis Mostaert halten möchte. Der Gedankengang dabei ist folgender: Ein Bildchen der Kaiserlichen Galerie, Nr. 1039, es ist eine baumreiche Landschaft mit Hagar Ismael und dem Engel, ist seit Mechel's Zeiten in kaiserlichem Besitz nachweisbar und auf Franz Mostaert getauft. Ich will annehmen, dass Mechel den Namen, wenigstens den Zunamen, nicht willkürlich hervorgesucht, sondern nach Anhaltspunkten gegeben hat, die wir heute nicht mehr, oder noch nicht kennen.[1]) Beim genauen Betrachten des Bildes ist es nun ziemlich einleuchtend, dass die Figuren von anderer Hand, wenngleich schon ursprünglich hineingemalt sind. Wenn wir nun den Frans Mostaert, der nach Van Mander's Angabe (erst) bei Patenier und (dann) bei Bles gelernt hat, als den Schöpfer der Landschaft gelten lassen wollen, so liegt nichts näher, als den Zwillingsbruder Gillis für die Figuren in Anspruch zu nehmen. Diese Figuren bilden aber die Brücke zu dem Bilde mit den Verdammten. Sie zeigen dieselbe rauhe und doch

[1]) Es sind keineswegs alle Urkunden über die kaiserlichen Kunstsammlungen durchforscht oder gar veröffentlicht. Auch dürfte Mechel noch an vielen Bildern Vermerke auf der Rückseite der Gemälde vorgefunden haben, die heute nicht mehr vorhanden sind. Zu beachten ist, dass sich Mechel's Zuschreibungen in keinem Falle als leichtsinnig nachweisen lassen. Im Gegentheile scheint er besonnen und gewissenhaft getauft zu haben.

runde Modellirung und dieselben dunklen Schatten, wie die Gestalten auf dem Bildchen mit den Verdammten. Bei dem letzteren ist wegen der fremden Malweise an Bosch nicht zu denken. Dass einmal an verborgener Stelle eine Art Nasenclarinettist vorkommt, kann ja den Bosch'schen Ursprung nicht beweisen. Mit dem aber, was Van Mander von Gillis Mostaert erzählt, lässt sich's ganz gut zusammenreimen, dass er eine Marter der Verdammten mit vielen kleinen Figuren und im künstlichen Licht, wie's auf dem Wiener Bilde zu sehen ist, gemalt hat. Nach Van Mander war Gillis Mostaert ein Schüler des Jan Mandyn, des „droolmackers", d. h. Darstellers von drolligen Scenen. Derselbe Gewährsmann erzählt von einem jüngsten Gericht des Gillis Mostaert, auf welchem der Maler sich selbst und einen seiner Freunde beim Triktrakspiel in der Hölle abgebildet hat.[1]) Deutliche Hinweise auf das Laster des Spieles finden sich auch im Wiener Bilde wieder, auf welchem die Würfel eine bedeutsame Betonung gefunden haben. Was man überdies in alten Verzeichnissen als Werke des Gillis Mostaert verzeichnet findet, gehört vielfach in dasselbe Darstellungsgebiet wie die „Marter der Verdammten". In jenem Prager Inventar, das A. v. Perger veröffentlicht hat, kommt z. B. vor, „Wie Loth auss Sodoma vnd Gomorra geführt wirdt vom Aegidio Mustert", dann unter anderen „Ein Nachtstück, brennend von Egidio Mosterd", ferner „Eine Feuersbrunst" und ähnliches, was auf Beleuchtungskunststücke und schreckliche Scenen hinweist. Auch bei Erzherzog Ernst von Oesterreich

---

[1]) Vgl. das Schilderbock, Fol. 261 der Originalausgabe. Ueber die Mostaerts ist auch in Hymans' Commentar nachzulesen, sowie bei Van den Branden und bei Neeffs in der histoire de la peinture à Malines.

war eine Mondscheinlandschaft und eine Feuersbrunst.[1]) Ein Nachtstück mit Loth von demselben Künstler hat sich in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm befunden (Nr. 15 des Inventars; wohl auch Nr. 459, eine Feuersbrunst von „Mostart"). Van den Branden theilt eine lange Reihe von anderen verschollenen Werken des Mostaert mit, unter denen mehrere Mondscheinbilder und Brände von Sodoma vorkommen. Gillis Mostaert war übrigens ein vielseitiger Künstler. So ist (schon 1563) eine Himmelfahrt Mariä nach ihm gestochen worden, später hat J. Sadeler eine Landschaft mit nackten Figuren nach G. Mostaert vervielfältigt. Die Stockholmer Galerie besitzt seit 1871 zwei kleine Landschaften von G. Mostaert, deren eine mit einer heiligen Familie und anderen Figuren geziert ist (signirt und datirt mit 1573).[2]) Leider kenne ich weder diese beiden, noch das signirte Werk in Kopenhagen,[3]) so dass ich bis auf Weiteres mit dem bescheidenen Materiale arbeiten muss, das uns hier in Wien in diesem Falle zur Verfügung steht. Ich kann nur die Wege andeuten, die zu weiteren Erkenntnissen führen müssten. Bei dieser Gelegenheit möchte ich einmal für vielemale bemerken, dass ich, der von seinen Bemühungen weder Anerkennung noch sonst irgend welche Vortheile erntet, nicht all die weitläufigen und

---

[1]) Vgl. Bulletin de la commission royale d'histoire XIII, pag. 120 (hier nach Hymans).

[2]) Vgl. Georg Göthe's: „Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm" (1893).

[3]) Dieses ist erwähnt im Commentar Hymans' zum Van Manderschen Malerbuch. Verzeichnet als Nr. 246 im Emil Bloch'schen Kataloge der Kopenhagener Galerie. — Eine niederländische Kermiss von 1589 mit dem Monogramm G M in der Kunsthalle zu Bremen ist mir aus dem Gedächtnisse entschwunden. Noch andere Bilder nennt Van den Branden.

oft sehr kostspieligen Untersuchungen, die bei so vielen niederländischen Gemälden in Wien noch zu machen sind, selbst und allein ausführen kann. Es mögen auch Andere die Hände rühren, um hier Klarheit zu schaffen.

Wie ich den Zusammenhang heute auffasse, wäre also auf dem Bilde mit der Hagar die Landschaft ein Werk des Frans, die Staffage eine Arbeit des Gillis Mostaert. Die zwei kleinen Rundbilder, eines davon eine Mondscheinlandschaft, die dem Frans von Engerth zugeschrieben werden, sind sicher nicht von derselben Hand wie die Landschaft mit der Hagar, was schon Scheibler beobachtet hat. Diese Rundbildchen scheinen wieder dem Gillis anzugehören, wofür freilich nur die alte Inventarsangabe von einer kleinen Mondscheinlandschaft des Aegidius Mostaert der Prager Sammlung ins Treffen geführt werden kann. Im Perger'schen Inventar heisst es: „Eine Landschafft mit einem Mondschein von Aegidio Mostert" und dementsprechend im Inventar von 1621: „Eine Landschafft mit einem Maischein, Vom Aegidio Mostert". Bei Mechel erscheinen die beiden Rundbilder als Werke des Frans Mostaert.

Je schwieriger der Fall, desto mehr Worte bedarf er. Die Mostaert-Frage ist zweifellos eine der unbequemsten auf dem Gebiete der älteren niederländischen Malerei. Diese Unbequemlichkeit erstreckt sich auch auf die Werke des Jan Mostaert, von dem sich ein gar schwach beglaubigtes Bildniss in der Wiener Galerie befindet, das schon viel besprochen worden ist. Auch die Frage nach den Werken des Patenier ist keine so einfache, als es scheinen möchte, wenn man sich daran erinnert, dass Wien in der Taufe Christi ein unanfechtbares Hauptbild des genannten Meisters besitzt. Die Zusammenstellung des Engerth'schen Kataloges hat keinen Beifall gefunden und kann denn auch wirklich eine kritische

Beleuchtung nicht aushalten. Vieles hat schon Scheibler vor Jahren dagegen eingewendet. Dass z. B. der büssende Hieronymus, der jetzt so bequem zur Vergleichung neben der signirten Taufe Christi hängt, nicht von Patenier, sondern von Herri de Bles ist, leuchtet ein. Von anderer Seite ist gegen die Zuweisung des Bildes mit der Schlacht bei Pavia an Patenier mit Recht angekämpft worden. Patenier war ja schon todt, als 1525 die erwähnte Schlacht geschlagen wurde. Man konnte übrigens daran zweifeln, dass jene Schlacht auf dem Bilde gemeint sei. Nun fand ich aber im dunklen Erdgeschoss der Brüsseler Galerie unter den Unbekannten ohne Nummer genau dieselbe Darstellung, die aber durch die alte Aufschrift: „PAVIE 1525" jeden Zweifel an der Deutung der Darstellung zerstört. Ohne einen bestimmten Namen nennen zu können, muss also das Wiener Bild in die künstlerische Nachfolge des Patenier verschoben werden. Zwar gibt es in den alten Prager Inventaren von 1621 und etwa 1600 eine Schlacht bei Pavia mit der Gefangennahme des Königs von Frankreich verzeichnet, und zwar unter dem Namen Ruprecht Heller, doch wird man dieses Bild heute nicht in Wien, sondern in Stockholm suchen müssen, wo aus altem Besitz ein signirtes Schlachtbild von Ruprecht Heller aus dem Jahre 1529 vorhanden ist. Nach einer Photographie, die ich mir unter freundlicher Vermittlung der Stockholmer Galerieleitung habe herstellen lassen, urtheilend, ist thatsächlich auf dem Stockholmer Bilde die Schlacht bei Pavia dargestellt. Demnach wird das Wiener Bild einstweilen namenlos bleiben müssen.[1])

Auch bei der Taufe des Naaman (Nr. 1097) dürfte es schwer fallen, einen bestimmten Künstlernamen zu finden,

[1]) Von dem sonst unbekannten Ruprecht Heller sind mehrere Werke in den Prager Inventaren verzeichnet.

obwohl ich dieses Bild mitsammt den vereinigten Flügeln (Nr. 1098) in die Nähe des Scorl rücken möchte (nach der Behandlung der Kleider, nach der Färbung). Scheibler hielt die Bilder ebenfalls nicht für südniederländisch, sondern für altholländisch. Die Bilder galten in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm für Werke des Scorl, was bisher übersehen worden ist (Inventar Nr. 686).

Die Ruhe auf der Flucht, Nr. 1094, müsste wohl von Herri de Bles sein, wenn man auf das Käuzchen schwören dürfte. Jedenfalls steht dem Bles die Behandlung der Vegetation sehr nahe. Scheibler hält das Bild für ein sehr frühes Werk des Bles.

Zwischen den Namen Patenier und de Bles schwanken auch die Urtheile bei Nr. 1093, der kleinen Landschaft mit dem Martyrium der heiligen Katharina. Wilhelm Schmidt ist für Bles, Scheibler scheint nicht abgeneigt, bei Patenier zu bleiben.[1]) Dem Patenier ungemein nahe steht ohne Zweifel die Ruhe auf der Flucht (Nr. 1092, bei Scheibler als Mostaert). Ein damit sehr nahe verwandtes Bild, ebenfalls eine Ruhe auf der Flucht, wird in der Antwerpener Galerie als Bles geführt (Nr. 47, lediglich eines Käuzchens wegen). Das Wiener Gemälde weist viele Einzelheiten der Ausführung auf, die auf der Taufe Christi ebenfalls vorkommen, und schliesst sich nicht übel an den signirten Patenier (Nr. 64, wieder eine Ruhe auf der Flucht) der Antwerpener Galerie und an einen feinen (nur allzu fein signirten) Patenier in Karlsruhe an.[2]) Nahe Beziehungen zu den erwähnten feineren Arbeiten

---

[1]) Vgl. Repertorium f. Kunstwissenschaft X, S. 290, und XIII, S. 273.

[2]) Ueber die Pateniers in Madrid, die hier noch in Frage kämen, vgl. J. D. Passavant, „Die christliche Kunst in Spanien", S. 140.

des Patenier in Antwerpen und Karlsruhe hat auch das Wiener Bildchen, Nr. 691, das schon oben im Zusammenhange mit Bles erwähnt worden ist. Die Formen, die hier an den Felsen zu bemerken sind, entsprechen nicht so sehr dem gekünstelten Aufbau bei Bles, als dem mehr naturgemässen bei Patenier.

Früher wurde andeutungsweise der Name des Jan Scorl genannt. In seinen Kreis scheint mir auch ein Gemälde der deutschen Abtheilung zu gehören, Nr. 1632. (Ein kleines Triptychon mit einer Kreuzigung in der Mitte. Seitlich seltene Auffassung von Engelsfiguren mit männlichem Habitus.)[1] Scheibler hat schon vor Jahren die Benennung als G. Pencz

---

A. Lavice, „Revue des musées d'Espagne", S. 112, Woermann und Woltmann's Geschichte der Malerei, den Katalog der Madrider Galerie von 1889, „Gazette des beaux-arts" 1893 II, 393, besonders aber C. Justi's Mittheilungen in der Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 93 ff., wo die Wiener Taufe Christi zur Vergleichung herangezogen ist und für die Versuchung Antonii der Prado-Galerie der stilkritische Nachweis und die alte Inventarsangabe beigebracht wird, dass die Figuren auf diesem Bilde von Quentin Massys gemalt sind. Eine durch alte, wohl vom Künstler selbst stammende Inschrift als Werk des „Jochem de Patinier" und ein hockendes Figürchen (wenn ich's richtig deute) beglaubigte Zeichnung besitzt das British Museum zu London. (Studien zu verschiedenen Köpfen, darunter eine zu einem Christuskopfe, auf graubraun grundirtem Papier. Alles in Striche aufgelöst; weiss gehöht. Das hockende Figürchen könnte dem bildlichen Monogramm des Patenier entsprechen, das bei Van Mander erörtert wird.) An Patenier hängt sehr viele Literatur, die ich hier nicht alle anführen kann, ohne weitschweifig zu werden.

[1]) Ueber das Alter der Darstellung von Männerengeln vgl. meine Studie: Zur Ikonographie von Dürer's Apokalypse, Wien 1884. Die Figuren auf dem Wiener Bilde sind offenbar Porträte, die mit Flügeln versehen worden sind, um anzudeuten, dass die dargestellten Verstorbenen im Himmel als Engel aufgenommen seien.

angegriffen und auf den niederländischen Ursprung dieses Werkes hingewiesen. W. Schmidt erblickte darin die „Manier des Claeissens.[1])

Einen wirklichen Scorl besitzt die Wiener Galerie aber nicht, wenn ich hier auf die Studien bauen darf, die ich einige Jahre hindurch dem genannten Meister selbst und jenen Künstlern gewidmet habe, die mit ihm sehr oft verwechselt worden sind. Auch sind die beiden lebensgrossen Bildnisse, Nr. 1229 und 1230, die noch jetzt als Werke des Scorl ausgestellt sind, schon seit mehreren Jahren von Anderen, zum Theile mit den besten Gründen dem Augsburger Christoph Amberger zugewiesen worden.[2])

Kaum viel besser als mit Scorl steht es mit seinem Zeitgenossen Lucas van Leyden. Doch ist ein halbwegs beglaubigtes, wenn auch kein stilistisch überzeugendes Werk in Wien aufzufinden. Eines der Bilder, die dem Lucas Jacobsz im Engerth'schen Katalog zugeschrieben werden, stammt zweifellos aus seiner nächsten Nähe. Es ist das wenig gut

---

[1]) Vgl. Repertorium f. Kunstwissenschaft X, 304, und XIII, 278.

[2]) Besonders W. Schmidt trat für Amberger ein. (Repertorium XI, 356, und XIII, 274.) Die früheren Urtheile Passavant's und Waagen's kommen hier weniger in Frage, da erst in neuerer Zeit die Amberger-Frage gründlich studirt worden ist. Eisenmann (in der Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 146) theilt mit, was Justi, Bayersdorffer, Bode über das eine der Bilder (Nr. 1229) dachten. Vgl. auch Scheibler im Repertorium f. Kunstwissenschaft X, 291. Ausschlaggebend sind die Ausführungen von Dr. Ernst Haasler in seiner Schrift: „Der Maler Christoff Amberger von Augsburg" (Königsberg, Hartung'sche Druckerei, 1894, Inaugural-Dissertation, S. 75 f.), wo auch vollkommen zutreffend auf die Analogien mit dem Amberger'schen Bildniss der Afra Rehm im Maximiliansmuseum zu Augsburg hingewiesen ist. Kleine Abbildung des männlichen Kopfes im Wiener Bilde, Nr. 1220, in der Zeitschrift für bildende Kunst XXI, S. 83.

erhaltene Maximiliansbildniss mit der Nelke (Nr. 972), das von Suyderhoef als Lucas van Leyden gestochen und schon früh copirt worden ist.[1]) Scheibler (im Repertorium X, 282) weist auf ein mit dem Wiener Bilde verwandtes Maximiliansporträt in der Brüsseler Galerie hin, das er für ein Werk von derselben Hand hält. Dazu muss ich aber bemerken, dass das Brüsseler Bild (Nr. 144) höchstens eine schwache Nachempfindung des Lucas van Leyden ist, wogegen bei dem Wiener Bilde nur die schlechte Erhaltung von einer bestimmten Zuweisung an den Leydener abhalten kann.

Ueber die Versuchung Antonii (Nr. 970) und das Ecce-homo-Bild (Nr. 974) soll noch in diesem Hefte gesprochen werden, wogegen eine Beurtheilung der Kreuzeserhöhung (Nr. 973) erst im Zusammenhange mit den deutschen Bildern der Galerie beabsichtigt ist. Nr. 971, bei Engerth als „Schulbild", ist ohne Zweifel niemals von Jemandem ernstlich für ein Werk des Lucas van Leyden angesehen worden.

Es lässt sich hier nicht vermeiden, dass für die noch frühen Zeiten, deren Erzeugnisse eben besprochen werden, südniederländische und altholländische Bilder in Einem behandelt werden. Eine strenge Scheidung würde weder durch die politische, noch durch die künstlerische Geschichte der Niederlande nothwendig bedingt. Die politische Geschichte kennt eine ausgesprochene Trennung bekanntlich erst für die Zeit nach

---

[1]) Vorausgesetzt, dass gerade das Wiener Exemplar als Vorlage gedient hat, vgl. meinen Artikel im Jahrbuch der Kunsthistor. Samml. d. A. H. Kaiserhauses, Bd. V, S. 271, über den Stich J. Wussin „Jonas Suyderhoef" Nr. 53. Das Wiener Bildniss ist auch gestochen von W. French für Görling's „Belvedere". Die Copie des Maxbildnisses, auf welche ich anspielte, befindet sich in einer Bilderhandschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (veröffentlicht im erwähnten Jahrbuche, wo ich noch weitere Erörterungen gegeben habe).

dem Waffenstillstand von 1609, und in der Kunstgeschichte wird ein allgemeiner Gegensatz der Holländer zu den Vlamen noch später erst so auffallend, dass er eine bestimmte Zweitheilung erfordert. Durch die Oertlichkeit bedingte Stilverschiedenheiten bleiben ja dabei anerkannt, auch für die Zeiten vor Rubens und Rembrandt. Auch andere Abschweifungen von der schönen Ordnung der Handbücher sind hier nicht zu umgehen. Ich hatte ja nicht eine musterhaft geordnete Sammlung zu durchschreiten, die schon streng wissenschaftlich katalogisirt ist, sondern eine, die erst einer systematischen Ordnung und Beschreibung entgegensieht.

Den Kundigen wird es also kaum überraschen, wenn ich gezwungen war, hier aus Utrecht, wo Scorl gesucht werden musste, nach Augsburg zu Ambergern zu wandern, dann nach Leyden und jetzt wieder nach Brüssel zu blicken, um dort den Bernard van Orley aufzusuchen. Von diesem ist ein grosses, wichtiges, interessantes Werk in der Wiener Galerie vorhanden, neben einem gefälligen kleineren, dessen Benennung nicht vollkommen sicher ist. Das grosse Bild, gelegentlich auch der Thomasaltar genannt, gehört zu den frühesten erhaltenen Beispielen der Orley'schen Kunst. Die Darstellung ist im Engerth'schen Katalog (und im Führer von 1892) missverstanden, was schon Scheibler bemerkt hat. Sie handelt nicht von Antiochus Epiphanes, sondern, wie die Inschriften beweisen, von den Aposteln Mathias und Thomas. Die Flügel dieses Altarwerkes befinden sich in der Brüsseler Galerie, und sind bezüglich ihrer Kunststufe mit dem Wiener Bilde so ziemlich gleichwerthig. [1]) Ueber den Ankauf des Bildes geben

---

[1]) Bezüglich des Thomasaltares von Orley finde ich Scheibler's Erörterungen (Repertorium X, 288 f.) vollkommen zutreffend. Die Ruhe auf der Flucht scheint mir weniger glücklich behandelt; namentlich

einige Regesten im dritten Bande des Engerth'schen Kataloges Auskunft (S. 307 f.).

Das kleinere Bild des Orley in Wien (Nr. 1086, eine Ruhe auf der Flucht) halte ich ebenfalls für ein ziemlich frühes Bild des Meisters. Im Prodromus ist's als Orley radirt (Taf. 18). [1])

Eine interessante alte Copie nach Orley scheint Nr. 720 zu sein, jene Anbetung durch die Magier, die wegen des Monogrammes für eine Arbeit des Crispiaen van den Broeck angesehen werden kann. Ich kenne das Original dieser Darstellung in der Brüsseler Galerie (dort Nr. 464), das wohl von Orley gemalt sein mag, aber auch an den Meister vom Tode der Maria erinnert. [2])

In die Nähe des Orley wird wohl auch jenes männliche Brustbild gehören, das in der deutschen Abtheilung unter dem hier wunderlichen Namen Jacob Bink zu suchen ist (Nr. 1447). Es müsste aber in eine spätere Schaffensperiode fallen, als der Thomasaltar in Wien. (Vielleicht Copie nach einem späten Orley.) [3])

---

befremdete mich der Hinweis auf Peeter Koek van Aelst. Vgl. über den Wiener Thomasaltar auch Woermann und Woltmann's Geschichte der Malerei II, S. 515, Alph. Wauters: B. van Orley, S. 52, und Rep. XV. S. 44.

[1]) Justi hat das Bild vor Jahren besprochen (im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml. II, 203).

[2]) Scheibler hat das Wiener Bild mit Entschiedenheit dem Cr. van den Broeck abgesprochen, weil es, wie er richtig beobachtet hat, mit den eigenartigen Erfindungen desselben Künstlers nicht zusammengeht. Als Copist nach einem älteren Meister mag er freilich seine Eigenart so sehr als möglich verleugnet haben. Gegen die Echtheit des Monogrammes wüsste ich nichts einzuwenden.

[3]) Repertorium X, 295, für niederländisch gehalten und dem Gerard David genähert, was mir keine zutreffende Anschauung zu sein scheint.

Jan Gossaert, meistens Mabuse genannt, ist durch zwei ziemlich überzeugende Werke vertreten: Durch eine kleine, bewegt componirte Madonna, von der eine Wiederholung in München zu sehen ist, und das Bild mit dem heiligen Matthäus (nicht Lucas), der vor der Madonna kniet. Es scheint, dass Mabuse eine Reihe mit den vier Evangelisten gemalt oder wenigstens entworfen hat. Denn eine Zeichnung, ganz ähnlich so componirt wie das Wiener Bild, aber den Evangelisten Lucas darstellend, befindet sich im britischen Museum. Als Symbol ist aber dort dem Evangelisten ein Rind beigegeben, was dort ebenso deutlich auf Lucas hinweist, wie der Engel hier auf Matthäus. Ueber die Evangelistensymbole waren die Maler jener Zeit gewiss vollkommen ausreichend unterrichtet. Wenn der Evangelist Matthäus hier nun die Madonna zeichnet, wie sonst Lucas zu thun pflegt, so muss erst aus der Nähe untersucht werden, ob die Zeichnung auf dem Pulte nicht spätere Zuthat ist. Ich möchte vermuthen, dass ursprünglich der schreibende Heilige dargestellt war. Jetzt hängt das Bild zu hoch, um es daraufhin untersuchen zu können.

Das Bild mit der Beschneidung überzeugt nicht als Mabuse.

Ein Bild, das in die Zeit gehört, mit der wir uns beschäftigen, und das eine Bemerkung erheischt, ist ein Bildniss (Nr. 918), das einfach als „Holländisch" katalogisirt ist, das aber vermuthlich von Dirk Jacobs ist, den Mechel's Katalog genannt hatte. Dieses Gemälde, das die Jahreszahl 1529 trägt, lässt sich recht gut mit den beglaubigten Bildern des Jacobs im Rijksmuseum zu Amsterdam zusammenreimen.

Vieles muss ich übergehen, wie Bemerkungen über die beiden Massys, über Hemessen, Heemskerck, Marinus Seeu von Roimersweylen, über den Meister vom Tode

der Maria, der neuerlich versuchsweise mit Joost van der Beeke, genannt Sotte Clev, identificirt worden ist, über viele andere Meister endlich, die mit den Angeführten zusammenhängen, ohne bestimmte Namen zu haben. Von Floris, Lombard und einigen ihrer Zeitgenossen kann hier nicht mehr gehandelt werden.

Bei Nr. 1060 (einer heiligen Katharina) möchte ich eine Untersuchung auf Jean Bellegambe anregen.

Zu dem biblischen Gemälde des Jacob Willemsz Delfius, das jetzt irgendwo in Himmelshöhen dem irdischen Blicke entrückt ist, sei angemerkt, dass es mir in der Malweise der grossen Köpfe mit einem Bildnisse von Delfius im Museum Boijmans zu Rotterdam mit einem Bilde in Amsterdam und mit einem Eigenbildniss eines bisher unbekannten Malers sehr nahe verwandt zu sein scheint, das hier in Wien in der interessanten Sammlung des Herrn Dr. Albert Figdor zu sehen ist. Das erwähnte Malerbildniss ist 1597 entstanden und lässt nach der Inschrift den Maler 1515 geboren sein. Klappt die Sache nach einer minutiösen Ueberprüfung, bei der es hauptsächlich auf die Vergleichung der Bildnisse in Wien, Amsterdam und Rotterdam ankommt, so würde man damit das bisher unbekannte Geburtsjahr des Jacob Wilhelmsz Delfius erfahren. [1])

Der Bildnissmaler Antoni Mor darf hier nicht übergangen werden, obwohl es sich weder um eine Aufzählung, noch um

---

[1]) Das wichtige Bildniss des älteren Delfius im Museum Boijmans stammt aus dem Jahre 1593 (Nr. 60 des Kataloges von 1892). Ein Bildniss aus dem Jahre 1597 hängt in der Amsterdamer Galerie (Nr. 265 des Kataloges von 1891). Ein Schützenstück von demselben Maler befindet sich in Delft (vgl. Woermann's Geschichte der Malerei III, 815). Zu diesem Delfius vgl. auch Obreen's Archief Bd. IV.

eine ästhetische Würdigung der niederländischen Bilder handelt. Doch geben einige kritische Erörterungen dazu Anlass, ihn heranzuziehen. Die Verwirrung in den Engerth'schen Angaben über das Granvella-Bildniss, Nr. 1030, ist schon längst mündlich vom Sammlungsbibliothekar Heinrich Zimmermann erörtert worden und findet wohl bei nächster Gelegenheit eine Lösung. Auch die Benennung als Bildniss des Granvella ist als unsicher hingestellt worden, und zwar durch Grasberger in seiner Studie über die Wiener Galerie.[1])

Nr. 1034, ein weibliches Brustbild, hat mich als Mor niemals überzeugt und lebhaft an den signirten Peeter Pourbus der Brüsseler Galerie erinnert.

Nr. 1036, das Rundbildchen mit dem Porträt der Königin Maria von England, geht zwar möglicherweise auf ein Mor-sches Werk zurück, scheint mir aber, nach seiner ganzen Auffassung und Ausführung zu urtheilen, eher ein englisches Erzeugniss zu sein. Die englischen Bildnissmaler des 16. Jahrhunderts werden von der modernsten Kunstgeschichte sehr stiefmütterlich behandelt, obwohl schon Walpole einigermassen die Wege gewiesen hatte, die hier zu weiterer Erkenntniss führen müssten. Andeutungen über die niederländisch-englischen Maler um die Mitte jenes Jahrhunderst finden sich auch in Waagen's Treasures of art in Great-Bretain und bei Woltmann-Woermann. Joost van Cleve, Lucas de Heere, später Marcus Geerards, Cornelis Ketel waren in England thätig.[2]) Was das Wiener Bildniss der

---

[1]) „Die Gemäldesammlung des kunsthistorischen Hofmuseums in Wien" (Wien 1892, S. 40).

[2]) Vgl. Walpole Anecdotes of painting I, S. 99 ff. Meist werden englische feine Bildnisse um 1550 als Werke Holbein's katalogisirt. Werke derselben Richtung, aber aus etwas früherer Zeit, sind z. B. das Rund-

Königin Maria von England betrifft, so könnte zur Stütze der Benennung als Antoni Mor nur eine ganz allgemeine Bildnissähnlichkeit mit dem Kopfe auf dem grossen Porträt in Madrid und eine Stelle bei Van Mander beigebracht werden, die davon erzählt, dass Mor sein Bildniss der Königin Maria mehrmals wiederholt und eine Replik an den Kaiser abgegeben habe. Nun erinnere man sich aber, dass ein Bildniss derselben Persönlichkeit, von Mor gemalt, aus ehemals kaiserlichem Besitz gegenwärtig in Pest erhalten ist und dass keinerlei zwingende Nothwendigkeit besteht, das kleine, runde Wiener Brustbild mit dem grossen Kniestück der Madrider Galerie in stilistischen Zusammenhang zu bringen.[1]) Die mächtige Fürstin ist wohl auch von Anderen gemalt worden, und ein solcher Anderer, einstweilen unbenannter, ist zweifellos der Schöpfer des Wiener Rundbildchens.[2])

---

bildchen mit König Heinrich VIII. im South Kensington Museum (dort als Holbein) und ebendort das angebliche Bildniss des Cesare Borgia (dort als Tizian). Das letztere Bildchen ist von der Hand des sogenannten Pseudo-Amberger, der sich wohl als Engländer oder anglisirter Niederländer entpuppen wird.

[1]) Das Bild in Madrid (Nr. 1484 im Katalog von 1889) ist 1793 gestochen von J. Vasquez, 1878 von F. Milius für die Zeitschrift „l'art" und neuerlich von E. Menasse für die Gazette des beaux-arts 1893, I, zu S. 376 und II, 338 f. Vgl. auch Passavant S. 17, 5, und Lavice, S. 99.

[2]) Bei E. de Busscher: „Recherches sur les peintres . . . à Gand" II, 38 f., ist (nach Burger) ein Bildniss derselben Königin von Lucas de Heere erwähnt. Mehrere Bildnisse von diesem Künstler oder ihm zugeschrieben sind abgebildet im Album der Arundel society (ohne Jahreszahl, etwa 1867). Die in der Gazette des beaux-arts von 1890 (im Märzheft) abgebildete Zeichnung aus dem Cabinet d'Estampes in Paris, darstellend Maria von England, könnte zu dem Wiener Rundbildchen gehören, so auffallend ist die Uebereinstimmung. Die Zeich-

Um bei den Porträtmalern verweilen zu können, sei hier vorausgegriffen auf Nr. 891, angeblich von Georg Geldorp, der übrigens nach der beigegebenen Lebensskizze des Engerth'schen Kataloges und nach der Ueberschrift mit Geldorp Gortzius in einen Topf geworfen wird. Von Gortzius kenne ich mehr als zwanzig sichere Bilder, von denen keines zu dem vorliegenden auch nur annähernd passt. Der später schaffende Georg Geldorp kann eher in Betracht kommen.[1])

Schon bei den Erörterungen über Hieronymus Bosch musste mehrmals der Brueghels gedacht werden. Einige Gedanken über die in Wien so glänzend dastehende Reihe von Bildern aus dieser Malerfamilie sind aber noch beizubringen. Alle zusammen könnten fast einen grossen Saal füllen, der den Neid aller Galerien bilden müsste.

Der schönste Peeter Brueghel der Aeltere war in der neuen Aufstellung unter die Italiener gerathen. Die Sache mit diesem Bildniss, angeblich eines Narren, besser aber eines alten, triefäugigen Hirten mit einem Ektropium am linken Auge, ist längst angeregt worden.[2]) Die rücksichtslose Natur-

---

nung halte ich ebenfalls für englisch oder niederländisch-englisch. — Das Bildniss der Maria Tudor in Pest (Katalog von 1888, Nr. 375) ist Gegenstück des Porträts von König Philipp II. von Spanien und stammt aus dem Kammerpräsidium, also weiter zurück aus den kaiserlichen Kunstsammlungen.

[1]) Die Confusion mit diesen beiden Meistern, von denen in den Galeriestudien schon die Rede war, ist übrigens schon alt und wird z. B. auch in Burger's Heft über die Galerie Aremberg bemerkt (S. 88) Der Wiener Führer von 1892 hält noch an der Verwirrung fest.

[2]) Die Gazette des beaux-arts von 1892 gibt eine treffliche Nachbildung und die Benennung Brueghel. Vgl. auch Ernst R. v. Klarwill „Wie man die Wiener Galerie verdorben hat". Ueber die Brueghels in der Wiener Galerie vgl. die schöne Studie von H. Hymans in der

treue dieses Werkes ist genügend geschätzt. Es bleibt noch eine richtige Deutung und der Nachweis in den alten Inventaren übrig. Und hier muss ich bemerken, dass zum Deuten als Narren die erste Bedingung fehlt, die Narrenkappe. Darstellungen von Narren aus derselben Culturperiode haben wir in der Galerie selbst zur Vergleichung, so auf einem Bilde des Lucas van Valckenborch (Nr. 1331) und auf dem „Hendrick van Cleve", von dem oben die Rede war. Unter den Zeichnungen der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm befand sich (Nr. 287): „Eines Narrensz Kopff mit einem Cappucio und offenem Maul". Was ich in den alten Verzeichnissen habe finden können, ist leider wenig, aber doch vielleicht mittheilenswerth. Im ungedruckten Inventar der Prager Kunstkammer von 1621 heisst es bei Nr. 21 „Ein Schaffhirt vom Peter Prugeln [dem] Altten".[1]) Hier stimmt wenigstens der Maler ganz und die Deutung leidlich. Bei der früheren Identificirung, die in dem Bilde den „Narren Jonella" erblicken wollte, hat die Benennung: Giovanni Bellini in Dürer's Art gar keine Beziehung zu unserem Bilde, das doch sicher von Brueghel ist, und die Deutung hatte keinen sicheren Boden.

Zum bethlehemitischen Kindermord bemerke ich, dass sich eine treffliche Wiederholung des Bildes in der Bruckenthal'schen Galerie zu Hermannstadt befindet, und dass die Copie in der Brüsseler Galerie ein recht schwaches Machwerk ist. Hat mich mein Gedächtniss nicht getäuscht, so ist ein Gemälde in der Residenz zu Würzburg eine alte Copie nach dem Wiener Bilde. Auf die Wiederholungen und Copien der kleinen

---

Gazette des beaux-arts von 1891. Einige Erwähnungen bei Emile Michel „Les Brueghel" (S. 92). Mehreres in Woermann's und Woltmann's Geschichte der Malerei.

[1]) Ungefähr ebenso im Inventar, das Perger veröffentlicht hat.

Brueghel'schen Winterlandschaft habe ich schon an mehreren Orten aufmerksam gemacht.[1])

Mehrere von den Brueghels, wie sie im Engerth'schen Katalog verzeichnet stehen, sind jedenfalls zu streichen, so die grosse Versuchung Antonii und der kleine Christoph, die schon für Bosch in Anspruch genommen sind. Der Seesturm, Nr. 749, wird sich wohl als Werk des Jacop Grimmer herausstellen, dem aller Wahrscheinlichkeit nach überdies Nr. 752 und 1071 zufallen werden. Eine kleine signirte Landschaft des seltenen Vlamen Jacop Grimmer fand ich in der Ambrasersammlung vor etlichen Jahren. Danach und nach anderen sicheren Werken des Grimmer liessen sich andere bestimmen. Es scheinen mehrere von den hochgehängten sogenannten Brueghels diesem Grimmer anzugehören, was bei einer besseren Aufstellung vermuthlich unschwer zu entscheiden sein wird.[2])

Als einen Ersatz für diesen Entgang an Werken der Brueghels kann ich mit einem interessanten Wasserfarbenbilde

---

[1]) Vgl. Kleine Galeriestudien N. F. I Gemäldesammlung in Hermannstadt, S. 22, und vorher schon in der Chronique des arts et de la curiosité von 1893.

[2]) Zu den Mittheilungen, die ich bisher an verschiedenen Orten über Jacop Grimmer gemacht habe, trage ich hier nach, dass 1835 in der Galerie des Vereins patriotischer Kunstfreunde in Prag ein grosses figurenreiches Bild: Christus speist die 10.000, mit der Jahreszahl 1596 befunden hat, das im Verzeichniss ausführlich beschrieben und als Grimmer benannt ist. Grimmer hat eine eigenthümliche Palette mit mehr gebrochenen, als buntgrellen Farben, über die man viele Andeutungen im XV. Bde. des Jahrbuches der kaiserlichen Kunstsammlungen findet. Dort wird das Colorit in die Beschreibung des sicheren Bildes aus der Ambrasersammlung mit einbezogen. In der coloristischen Behandlung des Erdbodens, Wassers und Eises ist Grimmer ebenso von den Brueghels zu unterscheiden, wie in der Ausführung belaubter Bäume und in der Zeichnung von Baumskeletten.

eintreten, das ich für den älteren Peeter Brueghel erobern möchte. Allen Besuchern des neuen Museums wohlbekannt ist die verblasste Versuchung des heiligen Antonius unter Glas, die mit dem falschen Monogramm des Lucas van Leyden[1]) versehen ist und unter dem genannten Namen katalogisirt wurde. Lucas van Leyden lässt sich nach sicheren Bildern in seiner Kunstweise verstehen und auffassen. Desgleichen Peeter Brueghel. Ich kann die ganze Stilvergleichung nicht hier vornehmen und muss auf das Ergebniss derselben hinweisen, wonach diese Versuchung Antonii dem älteren Peeter Brueghel zufällt.

Bei Engerth ist dem Peeter Brueghel eine kleine Landschaft nahegerückt (Nr. 751), deren Figuren, sie bilden eine Reisegesellschaft, mich lebhaft an Jan Brueghel II. erinnern. Die Landschaft stammt zweifellos aus der Nähe des Josse de Momper, dessen grosszügige Abgrenzungen der Gründe hier unverkennbar sind. Die beiden Jan Brueghel, Vater und Sohn, und die beiden Momper, Vater und Sohn, haben nachweisbar in regem Verkehr gestanden. Die Namen Momper und Jan Brueghel begegnen uns vereint oft genug in alten Inventaren. Dass Sohn Brueghel und Sohn Momper zusammen in Italien gereist sind, ist urkundlich nachgewiesen.[2]) Warum sollen wir uns also sträuben, hier Momper und Jan

---

[1]) Woltmann hat flüchtigerweise vor Jahren das Monogramm noch für echt genommen. Vgl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission von 1877. Abb. im II Bande des Jahrbuches der kaiserl. Kunstsammlungen, ferner Hymans: le livre des peintres I, 151, Engerth im Jahrbuch der kais. K. S. II. Bd. und meine Beiträge zu einer Ikonographie des Todes in den Mitth. d. Centralcomm. 1888, Heft IV. (Sonderabdruck, S. 119).

[2]) Crivelli: Jan Brueghel, S. 292 ff., 295, 318 ff. (1622, 1623) und Van den Branden, S. 314.

Brueghel zu nennen, die jedem Bilderkundigen in den Sinn kommen müssen, wenn er das Bildchen mit der Reisegesellschaft betrachtet?

Auch bei den Jan Brueghels und den zeitgenössischen Vlamen möchte ich einige Aenderungen vorschlagen, z. B. zu 729, genannt „Die Gaben der Erde und des Wassers", vielleicht zutreffender: Erde und Luft. Die Figuren auf diesem Bilde, das echt mit Jan Brueghel's Namen und der Jahreszahl 1604 versehen ist, sollen von Rottenhammer sein.[1]) Dies ist sicher verfehlt. Denn Jan Brueghel war 1604 in den Niederlanden, wie man weiss, und Rottenhammer sicher in Italien. 1604 scheint Rottenhammer dort mit Paul Bril zusammen gearbeitet zu haben, was ich aus einem datirten Bildchen des Rottenhammer im Haag ableite, auf dem die Landschaft ganz evident von Paul Bril gemalt ist. Noch 1605 war Rottenhammer in Italien. Datirte und signirte Bildchen aus jenem Jahre tragen den Beisatz: „In Venetia". (Ein solches Bildchen befindet sich in Cassel, ein zweites in Schleissheim.) Wer hat aber nun die feinen, wachsartig modellirten Figürchen auf dem Wiener Bilde von 1604 gemalt? Niemand anderer als der Brüsseler Zeitgenosse des Jan Brueghel Hendrick de Clerck (nach De Bie ein Schüler des Marten de Vos). Dass er mit Jan Brueghel zusammen gearbeitet hat, geht aus mehreren alten Inventarsangaben hervor, was ich anderwärts schon erörtert habe. Nun spricht sich hier auch noch die Stilkritik für Hendrick de Clerck aus, wie in den Kleinen Galeriestudien schon zu lesen war. In der Galerie selbst ist kein günstiges Vergleichungsbild vorhanden, obwohl die Figuren auf der Land-

---

[1]) Vgl. hierzu auch den I. Band der Kleinen Galeriestudien.

schaft des Denis[1]) van Aalsloot eine sichere Arbeit des De Clerck sind. Doch gibt es anderwärts, namentlich in Mosigkau, signirte Arbeiten, nach denen man urtheilen kann. Auch ein kleines gesichertes Werk in Wiener Privatbesitz, in der Sammlung Klarwill nämlich, steht seiner Feinheit wegen dem fraglichen Bilde der Kaiserlichen Galerie schon näher. Bei nächster Gelegenheit bringen die Galeriestudien eine Abbildung des hübschen Werkes.

Vielleicht stellt sich auch die Landschaft mit Venus und Amor, die im fünfzehnten Bande des Jahrbuches als Jos. Heintz veröffentlicht worden ist, als eine Arbeit des H. de Clerck heraus. In diesem Falle kenne ich das Original nicht, da es sich im Vorrath der Galerie befindet. Hoffen wir, dass es uns bei der zweiten Neuaufstellung, die ja noch manche nette Einzelheit aus dem Vorrath heranziehen könnte, nicht vorenthalten wird.[2])

In diesem Zusammenhange sind auch zwei kleine frühe Landschaften des Paul Bril zu nennen, die übrigens schon im unteren Belvedere zu sehen waren, als noch die Ambrasersammlung dort aufgestellt war. Dasselbe gilt von einem späten, ziemlich umfangreichen Werke des Paul Bril.[3]) Ein vierter

---

[1]) Gewiss Denis und nicht Daniel, wie es im grossen Katalog und im Führer von 1892 heisst.

[2]) Derlei Bilder wären z. B. eine Allegorie des Schweigens von Marten v. Heemskerck, das Bemmelbergbildniss von Dorisi, der oben erwähnte Salvatorkopf aus der Werkstatt des Memling und die Spukbildchen der Richtung Bles-Bosch aus der Ambrasersammlung. Zweifellos würde sich bei einer Durchsicht der Vorräthe noch anderes finden, das freilich nicht durch die Mauern errathen werden kann.

[3]) Hierzu Jahrbuch, Bd. XV, „Unveröffentlichte Gemälde aus der Ambrasersammlung" und Wiener Zeitung vom 4. Januar 1894 (Feuilleton).

Paul Bril scheint sich, nach der Entfernung zu urtheilen, hinter dem angeblichen Lucas van Uden zu verstecken, der bei der ersten Neuaufstellung vor zwei Jahren zu Tage gekommen ist und aus der Prager Hofburg stammt.[1]) Die allgemeinen Formen der Bäume schliessen, wenn ursprünglich, den Lucas van Uden mit Sicherheit aus und scheinen mir, zusammen mit der Färbung eine Prüfung auf Paul Bril zu rechtfertigen. Erst zu finden ist ein Bril, der auf dem grossen Galeriebilde des Teniers dargestellt ist.

Wir haben aber noch mit Jan Brueghel nicht abgeschlossen, der von Katalog und Führer für das Blumenstück Nr. 732 bis zu einem gewissen Grade verantwortlich gemacht wird. Das Monogramm auf dem Wiener Bilde zeigt ein gothisches A, wie es etwa durch Dürer's oder Aldegrever's Handzeichen angeregt worden sein mag, und darin ein Renaissance-B. Daneben die symmetrisch getheilte Jahreszahl 1609. Dieses Monogramm wurde ehedem auf Ambrosius Brueghel gedeutet. Schon Nagler's Monogrammisten weisen auf den Anachronismus hin, denken aber an einen älteren A. Begyn, ohne irgend welche Anhaltspunkte für diese Hypothese beizubringen.[2]) Bei Engerth ist das Bild in die Nähe des Jan Brueghel gerückt. Seither hat Bredius in Lützow's Kunstchronik wahrscheinlich gemacht, dass Ambrosius Bosschaert der richtige Name für das Bild ist.[3]) Im Katalog der jüngsten

---

[1]) Vgl. Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission von 1877.

[2]) Monogrammisten I, S. 59, Nr. 133.

[3]) Kunstchronik, N. F. I, S. 445. Ferner Olaf Granberg in „Oud Holland" IV, 265 ff., und Granberg „Catalogue raisonné des tableaux ... dans les collections privées de la Suède", Katalog des Ryksmuseums zu Amsterdam, Nr. 158 *a*, Katalog der Tentoonstelling van oude schilder-

Utrechter Kunstausstellung schwankt man zwischen Abraham und Ambrosius Bosschaert bei der Zuschreibung von Blumenstücken, die dasselbe Monogramm tragen. Die Erwähnung von Blumenstücken des Ambrosius Bosschaert im Inventar der alten Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm gibt für das Wiener Bild wohl den Ausschlag zu Gunsten des Ambrosius.

Ein Gemälde, das seiner Composition wegen recht gut als Gegenstück des Bosschaert Verwendung gefunden hat (Nr. 733), würde ich anstandslos als Werk des Jan Brueghel passiren lassen. Es weist das feine Hineinzeichnen mit Dunkelgrau, fast Schwarz auf, das für Jan Brueghel I. charakteristisch ist.

Das beliebte kleine Bild: der Besuch auf dem Pachthofe, kommt noch einmal vor, und zwar in der Antwerpener Galerie (neue Nr. 645), wo derselbe Gegenstand Grau in Grau ausgeführt zu sehen ist.

Der kleine angebliche Vinckboons, der in überreicher Composition die Kreuzigung darstellt, dürfte eine Neutaufe auf Jan Brueghel vertragen, wie denn überhaupt unter den angeblichen Vinckboons der Galerie kein sicheres, überzeugendes Bild zu finden ist. Vergleichungen mit sicherem Material haben ergeben, dass nur eine kleine Landschaft mit der Ruhe der heiligen Familie (Nr. 1362) dem Vinckboons ein wenig nahe steht. Ein Bildchen, das als Gegenstück dieser Ruhe auf der Flucht ausgestellt ist, weist andere Zeichnung, anderes Colorit

---

konst te Utrecht 1894 bei Bosschaert. — Ambrosius Bosschaert ist im Inventar Leopold Wilhelm genannt. Die Liggeren bringen einige Nachrichten über ihn und über Abraham. Blumenstücke dieser Art sind in Amsterdam und in Stockholm. Ein bisher unerwähnt gebliebenes Blumenstück mit dem Monogramm sah ich 1893 in der Sammlung des Dr. G. v. Jurié in Wien.

auf und steht dem Roelant Savery viel näher als dem Vinckboons. Nachdem ich auf dem Wege der Stilkritik für dieses Bild den Namen Savery gefunden hatte, bemerkte ich zu meiner Freude, dass eines dieser fraglichen Bildchen auch im Prodromus als „Savry" radirt ist, dass also dieser Name noch im vorigen Jahrhundert an einem der Bildchen haftete.

Der heilige Einsiedler, ganz willkürlich der heilige Fulgentius genannt, erinnert nicht wenig an den frühen Stil des Frederick van Falckenborch, den man an einer neuen Erwerbung des Ryksmuseums in Amsterdam kennen zu lernen Gelegenheit hat. In einem alten Inventar der Prager Kunstkammer steht ein „Sanct Egidius in einer Wildtnuss vom Falckenburgk".[1]) Dieser ist wohl identisch mit unserem Bildchen.

Die Familie der Valckenborchs hat uns übrigens noch zu beschäftigen, bevor wir von den alten Vlamen ablassen dürfen. Die Valckenborchs sind ja in Wien reichlicher als irgend wo anders vorhanden; auch führt uns der Zusammenhang eben auf diese Gruppe.

Zu den Werken des Lucas van Valckenborch hätte ich nur unwesentliche Notizen als neu beizusteuern,[2]) dagegen

---

[1]) A. v. Perger a. a. O., S. 109.

[2]) Nr. 1337 (Bauernschlägerei nach dem Kartenspiel) ist als Lucas van Valckenborch keineswegs überzeugend. Man half sich mit der Annahme, es läge eine Copie nach einem verloren gegangenen Original des älteren Peeter Brueghel vor (so z. B. bei Émile Michel „Les Brueghel", S. 90). Manche erblickten auch im Dresdener Exemplare desselben Gegenstandes das Vorbild (vgl. die Literatur-Ausgaben im Dresdener Katalog von Woermann, S. 275), welche Meinung ich nicht theilen kann. Vgl. auch Woermann: Geschichte der Malerei III, S. 67. Zu den Gemälden des Lucas van Valckenborch in Wien vgl. auch Lützow's Belvederewerk, Text S. 152.

hoffe ich bezüglich der kleinen, mit Figuren fast überladenen Landschaft, darstellend eine Kermiss (Nr. 1340), angeblich von Marten van Valckenborch, mit neuen Aufschlüssen dienen zu können. Die Zuschreibung an Marten van Valckenborch ist gänzlich unhaltbar. Nicht ein wirklich charakteristisches Merkmal führt auf diesen Namen, wogegen vieles, ja alles auf Jacob Savery, den älteren Bruder des allbekannten Roeland Savery, hindeutet. Ich urtheile hier nach dem signirten wichtigen Bildchen des Jacob Savery im Maurizhuis im Haag und ziehe in zweiter Linie einige alte Stiche nach Jacob Savery heran. Wohl darf ich behaupten, dass ich der Diagnose des vorliegenden Bildes seit Jahren nachspüre. Dabei musste ich, nachdem einmal die Stilrichtung für mich klar geworden, auch an die Maler heran, die mit Jacob Savery in Schulzusammenhang stehen. Dieser ältere Savery nun ist nach Van Mander's Angabe Schüler des berühmten Hans Bol, dessen Kunstweise allen Freunden niederländischen Kupferstiches und niederländischer Zeichnungen wohl bekannt ist. Der Uebergang von Hans Bol zu Jacob Savery ist so leicht bewerkstelligt, dass man sogar in der Berliner Galerie ein feines, schönes Cabinetbildchen des Jacob Savery als Werk des Hans Bol katalogisirt hat. [1])

Nach dem sicheren Jacob Savery im Haag zu schliessen, haben wir sowohl in dem kleinen Werke in Berlin, als auch in der etwas grösseren Kermiss in Wien interessante Beispiele der Kunstweise des älteren, des Jacob Savery vor uns. Man kann diese auch eine Zeit lang in den Bildern des jüngeren, des Roelant Savery nachwirken sehen, von dem die Kaiser-

---

[1]) Katalog von 1883 Nr. 650 *A*. So auch noch im Muther'schen Cicerone durch die Berliner Galerie.

liche Galerie so viele gute Bilder aus seiner mittleren Stilperiode besitzt. Gelegentlich mag Jacob in die Landschaften des Roelant Figuren hineingemalt oder die vorhandene Staffage übergangen haben.[1]) Das Fette, Metallische an den kräftig gezeichneten und energisch modellirten Figürchen auf einigen Bildern des Roelant Savery weist ziemlich deutlich auf einen solchen Zusammenhang hin oder würde wenigstens eine enge Schulverwandtschaft erkennen lassen. Jacob Savery steht dem sogenannten Monogrammisten von Braunschweig ziemlich nahe. Dieser ist nun aber ebenso wenig der Schöpfer der Wiener Kermiss, als es Hans Bol oder Marten van Valckenborch ist. Auch ein anderer Schüler bei Hans Bol, sein Stiefsohn Frans Boels ist ausgeschlossen, was sich aus den kleinen signirten Bildchen der Hermannstädter Galerie mit grosser Sicherheit ableiten lässt.[2]) Dagegen weisen alle Anzeichen auf den zweiten Schüler des Hans Bol, auf J a c o b S a v e r y.

Da hier schon einmal die Saverys genannt worden sind, muss auch die Beobachtung mitgetheilt werden, dass dem Roelant Savery bei der Neuaufstellung von 1892 eine Landschaft mit der Blendung Sauls zugeschrieben worden ist (Nr. 821 des Führers von 1892), die weder in der Behandlung der Vegetation, noch in der Ausführung der Figuren in die genannte Malerfamilie gehört, sondern weit mehr Züge der Frankenthaler Malergruppe an sich trägt, des A n t o n M i r o u nämlich und des P e e t e r S c h o u b r o e k, von welch letzterem auch ein ganz sicheres Bild in der Galerie vorhanden ist.

---

[1]) Jacob Savery soll nach Van Mander 1602 gestorben sein, wogegen neuere Angaben ihn 1627 noch am Leben sein lassen. So die neuen Kataloge der Galerie im Haag.

[2]) Vgl. hierzu das siebenbürgisch-deutsche Tageblatt vom 21. November 1894.

Die Angelegenheit ist in diesen Studien schon berührt worden.[1]) Wenn ich im Zusammenhange mit den Saverys die farbige Copie nach einem Stich des Lucas van Leyden (Nr. 974) erwähne, will ich damit keine Diagnose, sondern nur eine Vermuthung geben.

Bei den zwei Bildern, die hier dem Friedrich van Falckenburg zugeschrieben werden, kann man schwanken, ob richtig, ob unrichtig benannt. Das sichere Vergleichungsmaterial, eine kleine Landschaft in Amsterdam und eine grosse in Hermannstadt, liegt für den Fall nicht günstig, da man das Amsterdamer Bildchen früher und das Hermannstädter Werk später ansetzen muss, als die zwei Bilder in Wien aus den Jahren 1594 und 1595. Viel günstiger liegt der Fall für ein Gemälde der Nostitz'schen Galerie in Prag und ein Bild der Stiftsgalerie zu Kremsmünster. Jedes kann man ohne Bedenken dem späten Stil des Friedrich van Falckenburgh zuschreiben.[2]) Zu dem Wiener Bilde von 1594, das ein Winzerfest oder eine Kermiss darstellt[3]) (Nr. 1328), bemerke ich, dass die alte Inventarnummer unrichtig angegeben und mit der auf

---

[1]) Auch die zweifellos verfehlte Zuschreibung des Bildchens Nr. 1023 an Mirou wurde von mir mehrmals erörtert. Färbung und Zeichnung schliessen den Mirou hier sicher aus.

[2]) Das Bild der gräflich Nostitz'schen Galerie ist folgendermassen katalogisirt: „Angeblich F. Waldenburg (?), 39. Brand einer Stadt mit vielen Figuren. Auf Leinwand." — Das Gemälde im Stift Kremsmünster ist nicht beschrieben. Es ist eine Gebirgslandschaft. Vorne links eine sitzende Bäuerin, ein trinkender Bauer und zwei Männer mit Fischnetzen. Weiter zurück noch andere Figuren. Nach allen Seiten angestückelt. Vielfach verrieben. Leinwand etwa 1 Meter breit. — Beide Bilder entsprechen in ihrem Stil dem signirten Werk in der Hermanstädter Galerie.

[3]) Nicht einen Jahrmarkt, wie Engerth's Katalog will.

der folgenden Nummer verwechselt ist. Man liest noch heute ganz unzweideutig: „Nr. 42" fast mitten unten im Bilde (nicht 14).

Auch ist zweifellos von derselben Hand, welche die zwei fraglichen Friedrich van Valckenborch in Wien geschaffen hat, hier ein drittes Bild vorhanden, das nach einem unglücklichen Missverständniss als Matthäus Merian katalogisirt ist. Die drei Bilder, Nr. 1328, 1329 und der angebliche Merian Nr. 1619, sind bestimmt von derselben Hand und gehören möglicherweise dem mittleren Stil des Friedrich Falckenborch an. Auf den frühen Stil dieses Falckenborch habe ich schon früher den sogenannten Fulgentius bezogen, der als Vinckboons geführt wird.

Von Marten van Valckenborch könnte aus dem Vorrath eine kunstgeschichtlich bekannte Suite hervorgesucht werden, die nebstbei auch den Beweis erbringen würde, dass die Kermiss, die ich früher dem Jacob Savery zugeschrieben habe, nicht von Marten van Valckenborch herrühren kann.

Einen gewissen Zusammenhang mit der Gruppe von Malern, die hier besprochen worden sind, namentlich mit den Valckenborchs, scheint mir ein ziemlich grosses Gemälde der deutschen Abtheilung aufzuweisen, das auf Grundlage einer verworrenen Inventarsangabe als Werk des Paul Jouvenel katalogisirt ist. Durch den interessanten Gegenstand, nämlich eine Ansicht von Rom mit dem Baue der Peterskirche, ist das Bild ziemlich auffallend (Nr. 1589.) So weit mir die Kunstweise des P. Juvenel bekannt geworden ist, passt sie nicht zu diesem Bilde, das jeder unbefangene Blick für flandrisch halten würde. Zudem ist es auf Eichenholz gemalt, wogegen Paul Juvenel weiches Holz benützte. Indes stammen die Juvenels aus den Niederlanden, so dass niederländische Züge

im Stil und Eichenholz als Malgrund immerhin mit dem Namen vereinbar wären. Für alle Fälle will ich das Bild unter die Niederländer aufnehmen.[1])

Zu einem Porträt, das der Zeit nach hier einzureihen ist, muss eine Bemerkung gemacht werden. Es ist die lebensgrosse männliche Halbfigur, die von Engerth's Katalog ganz richtig dem Carel van Mander zugeschrieben wird. Man hat an der Richtigkeit dieser Angabe gezweifelt, da es der Katalog versäumt hat, auf die alte echte Signatur:

„K. v. Mander
1592"

hinzuweisen, die hier jedenfalls ausschlaggebend ist. Andere Bildnisse mit Signaturen des Van Mander sind nicht nachzuweisen, wodurch das Wiener Bild ausserordentlich an Bedeutung gewinnt.[2]) Es zeigt uns den Künstler als eine kräftig angelegte Natur, die bemüht ist, die Derbheit der Anlage nach Möglichkeit zu glätten. Im Allgemeinen muss man den Stil des Bildes für holländisch ansprechen, obwohl Van Mander Vlame von Geburt war. Sein mehrjähriger Aufenthalt in Italien und später in Holland (er starb 1606 in Amsterdam) scheinen schliesslich nicht mehr viel flandrische Art auf seiner Palette geduldet zu haben. Was sich an Arbeiten von ihm und an

---

[1] Nebstbei auch der Hinweis auf das Inventar der Gal. Leopold Wilhelm (dort ist es unter den Niederländern Nr. 539, als unbekannter Meister verzeichnet). Bisher unbeachtet.

[2]) In dieser Beziehung von mir schon erwähnt in Seemann-Lützow's Kunstchronik N. F. IV., S. 140. Die Signatur findet sich links neben dem Oberarm. Vielleicht ist von derselben Hand der angebliche Carel de Moor in der Liechtensteingalerie (neu Nr. 128) und ein Brustbild der weiland Galerie Sax in Wien, wozu ich übrigens ganz ausdrücklich bemerke, dass die niederländischen und niederdeutschen Bildnisse aus der Zeit um 1590 noch nicht genügend studirt sind.

Stichen nach seinen Werken erhalten hat, lässt fast alles ganz deutlich dieselbe Richtung erkennen, die uns durch Cornelisz van Haarlem und Goltzius geläufig ist. Einen Zusammenhang mit der flandrischen Heimat geben nur die Bauernbilder zu erkennen.[1]

Wie sehr wir nun auch Van Manders beglaubigtes Bild in Wien schätzen werden, der Maler Van Mander wird den-

[1]) Doch ist eine Verwechslung mit Grimmer, wie sie bei einer Kermiss des Grimmer im Rudolfinum zu Prag vorgekommen ist, damit noch nicht gerechtfertigt. Auch ist das Monogramm auf dem angeblichen Van Mander in Prag gar nicht das des Van Mander, sondern das Monogramm des Jacob Grimmer, wie es links auch auf dem signirten Bilde aus der Ambrasersammlung vorkommt. Ein Facsimile das ich für meine Veröffentlichung im Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen d. A. H. Kaiserhauses nach diesem Monogramm hergestellt hatte, ist in der Redaction verloren gegangen. Im Prager Inventar von 1621 stehen zwei Werke des Van Mander verzeichnet, die erst wiederzufinden sind: „eine Landtschafft mit viel nackenden Weibern" und „Ein Triumph vom Cupido". Die Albertina besitzt Zeichnungen von Van Mander, darunter eine gesicherte Predigt Johannis von 1597. Eine monogrammirte Zeichnung von 1593 (Verkündigung an Maria) befindet sich in Amsterdam. — Pinchart in den Archives des arts I, S. 161, nennt eine Sünderin vor Christo von Van Mander, die 1613 in Beaumont war. Bei Hoet I, S. 43 und 421, sind weitere Bilder verzeichnet. Ueber den Künstler ist nachzulesen bei Hymans: le livre des peintres par C. van Mander, bei Sandrart I, 276, 320, Descamps I, 194 ff., in den Lexika und in „Oud Holland", Bd. VII und IX. Ein handschriftlicher Nachtrag zu Van Mander's Malerbuch ist in Zahn's Jahrbüchern IV, 62 ff., veröffentlicht. — Da Cornelisz van Haarlem im Vorübergehen erwähnt wurde, sei die nahe Verwandtschaft des nicht signirten Wiener Bildchens mit dem monogrammirten Werke von 1592 in der Braunschweiger Galerie angemerkt, sowie die Beobachtung, dass ein grosses Bild der Londoner Nationalgalerie unter dem Namen Spranger dieselbe Darstellung und Anordnung zeigt, wie der kleine Cornelisz van Haarlem in Wien.

noch durch den Quellenschriftsteller verdunkelt. In Fragen der älteren und niederländischen Malerei muss man ihn beständig zu Rathe ziehen. Bald gibt er bestimmte Auskünfte, bald Mittheilungen, die uns gegenwärtig nicht mehr ganz verständlich sind. Eine solche Mittheilung bezieht sich auch auf ein Bild, das Van Mander in seinem Malerbuch von 1604 als Bestandtheil der Kaiserlichen Galerie erwähnt, das aber seit Mechel's Zeiten (seit der Ausgabe seines französischen Kataloges von 1784) verschollen ist. Van Mander schreibt Folgendes in der Biographie des Antwerpener Malers Peter Balten:

„Den Keyser heeft van hem een Predicatie Joannis en in plaets van S. Jan, heeft den Keyser doen daer in maken eenen Olyfant, so dat het nu schijnt dat al t' volck comt den Olyfant besien . . . ."

Das heisst also zu Deutsch: Der Kaiser (es kann nur Kaiser Rudolf II. gemeint sein) besitzt von ihm eine Predigt Johannis. Darin liess der Kaiser an den Platz des heiligen Johannes einen Elephanten machen, so dass es nun aussieht, als käme all das Volk, um den Elephanten zu besehen . . . ."

Mechel's Katalog nennt ein Wasserfarbenbild von geringer Ausdehnung mit einer Predigt Johannis als Werk des Peeter Balten in seinem Katalog.[1]) Ist dieses nun das Elephantenbild des Van Mander oder müssen wir nach einer anderen Predigt Johannis in der Galerie suchen? Man könnte an den angeblichen Marten van Heemskerck (Nr. 885) denken, der schon von Scheibler als Heemskerck angezweifelt

---

[1]) S. 176, Nr. 13: „La Prédication de S. Jean dans le désert. Peint en detrempe sur velin. Large de 1 pied 8 pouces; haut de 1 pied 3 pouces."

und für Antwerpen'sche Malerei gehalten worden ist. Die Auffassung des Gegenstandes wäre ungewöhnlich genug, um den Gedanken aufkommen zu lassen, dass statt des Predigers hier einmal scherzweise ein grosser Elephant hingemalt worden sei, den man später wieder weggewaschen hätte. Den über lebhaft bewegten Zuhörern, die mehr Zuschauer zu sein scheinen, fehlt jede Andacht. Ein römischer Soldat ist ganz nahe zum heiligen Prediger herangekommen, wie um ihn freundschaftlich auf die Schulter zu klopfen. Nur greift er dabei ungeschickt in die Luft. Ohne intimste Bekanntschaft mit den Bildervorräthen der Galerie lässt sich die Frage nach dem verschollenen Bilde nicht entscheiden, die ich aber doch einmal aufwerfen wollte.

Der gewöhnliche Weg der Vergleichung mit sicheren gleichartigen Werken des Künstlers, den man als Urheber vermuthet, ist hier unmöglich einzuschlagen, da sichere Gemälde des Balten nicht nachzuweisen sind. Aber ein grosser Holzschnitt in zwei Blättern hat sich in der Wiener Hofbibliothek erhalten, der mit „P. BALTENS" bezeichnet ist und in der ungeschickten Bewegung der Figuren zu dem fraglichen Elephantenbilde einigermassen passen würde.[1]) Füssli

[1]) Holzschnitt in zwei Blättern: Juno entdeckt die Beziehungen Jupiters zu Jo. Landschaft mit Laubbäumen und weitem Blick in die Ferne mit Stadt und kleinen Ortschaften. Links in Wolken Juno auf der Mondsichel. Gegen rechts unten Jupiter, der auf dem Adler reitet. Ganz rechts die Kuh. Links im Mittelgrunde zwei schreitende Landleute. Weiter zurück noch andere Figuren. Rechts unten in Spiegelschrift: „P · BALTENS ·". Oben steht: „Juppiters ouerspel met Jo heeft Juno ghekent . . . . al uyte". Qu.-Fol. — Im Prager Inventar, das Perger veröffentlicht hat, kommt vor: „Eine Christnacht von Bolten", womit wohl ein Balten'sches Werk gemeint war. Die Predigt Johannis habe ich bisher in den alten Inventaren nicht finden können.

scheint noch Bilder von Peeter Baltens (dem Vater des bekannten Dominicus Balten gen. Castos) gekannt zu haben.

Im Ganzen würde der Scherz mit dem aufgemalten und weggewaschenen Elephanten sehr gut in die Denkweise der Zeit passen. Es war die Zeit der Kunst und Wunderkammern. Ich bitte, sich an die Nachricht von den täuschenden gemalten grossen Architekturen zu erinnern, die von den Malern De Vries in der Prager Burg für Kaiser Rudolf ausgeführt worden sind und die es dem Kaiser erlaubt haben sollen, ungesehen durch einen grossen Theil des Gebäudes zu gehen. Ein Scherz mit einem Gemälde kann uns da nicht auffallen. Doch bleibt die Angelegenheit mit dem Elephanten bis auf Weiteres nur eine Anregung.

Die Namen De Vries führen uns aber wieder auf sicheren Boden zurück. Die Kaiserliche Gemäldesammlung besitzt mehrere unanfechtbar echte Architekturbilder des Hans Vredeman de Vries, eines fruchtbaren Künstlers, von dem man mehrere Bücher mit Architekturen und über Perspective kennt und von dem sich Zeichnungen erhalten haben.[1])

Die grossen Breitbilder, die erst im neuen Hofmuseum zum Vorschein gekommen sind, weisen alle schöne Signaturen auf, von denen uns nur eine zu Erörterungen Anlass geben wird. Die menschlichen Figuren auf diesen Bildern sind elegant und tragen zum Gesammteindruck vortrefflich bei. Auf dreien der Bilder (auf Nr. 1377, 1378 und 1379) stehen sie dem Hans van Aachen sehr nahe, zeigen grauliche Schatten und

---

[1]) Ich erwähne hier nur die Blätter in der Albertina. Signirte Gemälde habe ich auch in der Sammlung Kropf-Strache in Dornbach kennen gelernt. Zahlreiche andere Werke sind in der Literatur erwähnt, hauptsächlich bei Hymans (livre des peintres II, 108).

weiche Modellirung bei einer mässigen Buntheit in den Gewändern. Auf dem vierten grossen Breitbilde (Nr. 1376) sind die Figuren bunter, härter und verhältnissmässig kleiner. Auf diesem Bilde ist die Architektur mehr bräunlich gefärbt.

Hier ist auch das Monogramm, beziehungsweise die Signatur eine andere, ausführlichere. Denn unter dem bekannten Handzeichen des Hans Vredeman de Vries steht noch ein zweites, das man im Zusammenhang mit dem Stammbaum der Malerfamilie nur auf Paul Vredeman de Vries deuten kann. [1]) Ausserdem steht die Jahreszahl 1596 daneben. Wenn wir nun die Architekturbilder, die nur das Handzeichen des Hans führen, im Ton entschieden grau finden, aber das Bild mit dem beigegebenen Monogramm des Paul als mehr bräunlich erkennen, haben wir einen Anhaltspunkt gewonnen, um die Bilder des Vaters Hans von denen des Sohnes Paul wenigstens zu jener Zeit, um 1596, als sie zusammen malten, zu unterscheiden.

Der Name Paul de Vries gibt uns hier auch einen weiteren Wink, wo der Name des Malers für die Figuren des vorliegenden Bildes zu suchen wäre. Schon in alten Inventaren aus der Zeit des Künstlers wird als Mitarbeiter des Paul de Vries mehrmals der Figurenmaler Petrus Isaaksz genannt.[2]) Ueberdies befindet sich in Basel ein signirtes Gemälde des Petrus Isaaksz, das nach meiner, aller-

---

[1]) Späterhin scheint Paul Vredeman de Vries sein Monogramm geändert zu haben, was durch ein monogrammirtes Bild der Sammlung Tamm in Stockholm wahrscheinlich wird. (Beschrieben bei O. Granberg im Katalog seltener Bilder in schwedischen Privatsammlungen, S. 137.) Dasselbe Monogramm auf einem Architekturbilde von 1612 in der Darmstädter Galerie (Nr. 441 und Taf. 7 des Kataloges von 1885).

[2]) Vgl. Obreen's Archief, VI, S. 43 und 56.

dings etwas verblassten Erinnerung sich stilistisch an die Figuren auf dem Wiener Bilde anreihen liesse. Auch was ich an Stichen nach Isaaksz'schen Gemälden habe auffinden können, widerspricht wenigstens nicht der Annahme, dass die Figuren des fraglichen Wiener Bildes von Petrus Isaaksz gemalt sind.

Um 1600, wohl auch mehrere Jahre vorher, scheint Petrus Isaaksz mit Joh. van Aachen, seinem Lehrmeister, in Prag gewesen zu sein. Nach Van Mander's Angabe begleitete er Van Aachen auf einer Reise nach Italien und durch Deutschland. Damit wird wohl eine jener Reisen gemeint sein, die Van Aachen seit 1592 im Auftrage des Kaisers Rudolf II. gemacht hat. 1603 siedelt sich Isaaksz in Amsterdam an. Er kauft dort ein Haus. 1607 wird er dort ebenfalls genannt. Um 1618 war er Kammermaler des Königs von Dänemark. 1626 weilte er nicht mehr unter den Lebenden. Denn aus seinem Nachlasse wurden damals Bilder verkauft.

Die Verbindung des Isaaksz mit den De Vries ergibt sich ganz ungezwungen daraus, dass beide De Vries in der Zeit um 1596 bis 1600 in Prag waren. Später lebten Petrus Isaaksz und Paul de Vries gleichzeitig in Amsterdam, wo De Vries 1604 Bürger wurde. Die Urkunden, die im Laufe der jüngsten kunstgeschichtlichen Periode zu Tage gefördert worden sind, haben manche Punkte aufgehellt, die mit der erwähnten Gruppe von Bildern zusammenhängen. Es wird hoffentlich noch gelingen, hier weitere Combinationen zu finden, die über die Urheber der Figuren in den Architekturbildern der Kaiserlichen Galerie noch bestimmteren Aufschluss geben, als ich ihn heute geben konnte.

Die Wiener Galerie besitzt noch zwei Bilder, die in die Nähe der De Vries gehören, ein mittelgrosses, Nr. 1375, das

Innere einer gothischen Kirche darstellend ohne Figuren, und ein kleines, Nr. 1069, das mit einer Kampfscene staffirt ist. Die braune Architektur auf beiden Bildern dürfte von Paul Vredeman de Vries gemalt sein. So gut wie sicher ist sie überhaupt von einem De Vries. Die merkwürdige, nach geborene Gothik, die auf einem signirten Werke des Paul Vredman de Vries vorkommt (z. B. auf Taf. 14 des zweiten Theiles der Perspective von 1604, monogrammirt: P. V. inv), findet sich dem Stil nach wieder auf dem Wiener Bildchen mit den Kämpfenden. Die Figuren mögen hier wieder von Petrus Isaaksz gemalt sein.

Zu dem Bilde angeblich von Peeter de Witte (gen. Candid), Nr. 1398, mache ich einfach die Anmerkung, dass Herr Generalconsul Dr. Gotthelf Meyer in Wien ein Bildchen mit derselben Darstellung (einer heiligen Familie mit St. Stephan), aber von anderer Hand besitzt, welches folgendermassen bezeichnet ist: „1586 DIONISIO CALVA FIAMENGO". Ich muss eingestehen, dass ich das Verhältniss dieses Calvaert und des Peeter de Witte zu einem vermuthlich vorhandenen italienischen Original noch nicht verfolgt habe. Ist einmal die Aufmerksamkeit auf die Sache gelenkt, so hilft hier wohl jemand Anderer weiter. Der Tod der heiligen Ursula, Nr. 1399, ist von P. J. Rée als eine „Verkleinerung" des Altargemäldes von P. de Witte in der Michaelshofkirche zu München erkannt worden.[1])

Die Werke, die in Engerth's Katalog unter dem Namen Marten de Vos aufgezählt werden, gehören, wie es mir scheinen will, drei verschiedenen Meistern an. Die Kreuzigung, Nr. 1370 ist nicht überzeugend. Nr. 1372 („drei Köpfe")

---

[1]) Vgl. Peter Candid (Leipzig 1885), S. 101

liegt unendlich weit ab von dem, was man an sicheren Werken des M. de Vos kennen zu lernen Gelegenheit hat. Aus der Entfernung betrachtet, müsste man auch das angebliche Selbstbildniss Nr. 1371 irgend Jemandem zuweisen, nur nicht dem Marten de Vos.[1])

Einige Worte seien den Werken der Francken gewidmet, so die Bemerkung, dass eine Ateliercopie oder wenigstens sehr alte Nachahmung des Bildes Nr. 834 („Christus wird dem Volke gezeigt") in der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien zu finden ist (alte Nr. 125). Was die Franckenbilder der Kaiserlichen Galerie betrifft, so sind es meist echte, signirte Bilder, die es erlauben, auch anderwärts nach ihnen zu bestimmen. So fand ich unter der gänzlich irrigen Benennung Peeter Brueghel einen Hexensabbath im South Kensington Museum, ein Werk, das nach den Wiener Bildern (Nr. 840 und 841) unbedingt in die Franckenfamilie eingereiht werden muss. Die Albertina besitzt eine Zeichnung, die in diesem Zusammenhange zu erwähnen ist und die ebenfalls einen Hexensabbath darstellt (im III. Bande der Niederländer. Sie trägt das echte Handzeichen des jüngeren Franz Francken).

In den Kreis der Francken gehört, wie mir gewiss gern zugestanden wird, auch die kleine Tanzscene, die erst im

---

[1]) Sichere Bilder zur Vergleichung habe ich im Gedächtniss: So eine Reihe alttestamentlicher Darstellungen in der Galerie zu Rouen. Eine bezeichnet „M . VOS 1562" (kurz beschrieben in De Migne's Dictionnaire des Musées, wo auch Gemälde des De Vos in Nantes erwähnt werden, die ich noch nicht gesehen habe), andere sichere Werke im Antwerpener Museum. Zeichnungen in der Albertina und im Musée Plantin. Ein Bildniss von M. de Vos tauchte auf der Artaria'schen Versteigerung in Wien 1886 auf. Ich komme in den Galeriestudien nochmals auf diesen Meister zurück.

neuen Museum ausgestellt wurde (neue Nr. 920). Sie hatte diese Benennung auch, als sie noch in der Prager Hofburg war.[1])

Hier in Wien haben wir einen seltenen Reichthum an Werken des Rubens zu verzeichnen; Vieles in Privatbesitz, oft ganz versteckt fürs grosse Publicum, wie das prächtige Reiterbildniss (vermuthlich den Herzog von Lerma darstellend) bei der Gräfin Clam-Gallas-Dietrichstein;[2]) Vieles in den öffentlich zugänglichen Sammlungen, voran in der Kaiserlichen Galerie. Dort ist eines der interessantesten erhaltenen Werke von Rubens gegenwärtig nicht sehr günstig gehängt. Ich meine die hoch oben angebrachte Verkündigung an Maria (Nr. 1160), die noch aus der Zeit vor der ersten italienischen Reise des Rubens stammt, also vor den Mai 1600 fällt.[3]) Es ist eigentlich kein angenehmes Bild und hängt noch innig mit der manierirten Richtung der beiden Van Noort und des Otho Veenius zusammen, doch wird es dadurch merkwürdig, dass es zu den wenigen sicheren Zeugnissen davon gehört, wie Rubens gemalt hat, bevor er Italien gesehen hatte. Wenn wir in Erwägung ziehen, dass der Maler, der es geschaffen

---

[1]) Vgl. Woltmann in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877. Eine Zeit lang dachte ich hier an ein frühes Werk des Bart. Spranger. Ein Gemälde in Innsbruck, das ich auch herausgezogen hatte, erkannte ich erst später als ein Werk von einem der Francken.

[2]) Vgl. hierzu C. Justi: Velasquez II, 84 f., M. Rooses: l'oeuvre de Rubens IV, 202 f., und Gazette des beaux-arts 1894, II, S. 162. Seit 1635 war das Bild verschollen.

[3]) Vgl. hierzu Michel: Histoire de la vie de P. P. Rubens (S. 102), Rooses l'oeuvre de Rubens, A. Rosenberg: Rubensstecher (S. 123), Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. V, S. 133 ff., und mein Handbuch der Gemäldekunde, S. 53.

hat, etwa zwanzig Jahre erst gezählt hat, so muss uns überdies sofort klar werden, dass wir es hier mit einem ganz ungewöhnlichen Talent zu thun haben. Alles voll Leben und Bewegung. Sichere Zeichnung und Modellirung. Vollkommene Beherrschung der Technik. Was uns befremdet, ist das altväterisch metallische in der Modellirung, das Rubens später in Italien völlig abgestreift hat, um von Tizian und einigen Anderen so viel freie weiche Pinselführung in sich aufzunehmen, als es seine frühere Antwerpener Schulung eben vertragen konnte.

Die höchst interessante und lehrreiche Skizze zu der Wiener Verkündigung findet man im Rudolfinum zu Prag,[1]) was von den Wiener Katalogen bisher übersehen worden ist. Auch diese unzweifelhaft echte Skizze stammt aus kaiserlichem Besitz und war ehedem in der kaiserlichen Burg zu Prag.

Die übrigen hervorragenden Werke des Rubens, die wir in der Kaiserlichen Galerie vorfinden, gehören alle den weiteren Stufen der Entwickelung des Künstlers an. Sehr früh muss man das in Italien entstandene, nach Tizian copirte Bildniss der Isabella von Este ansetzen (Nr. 1178). Es ist offenbar in Mantua gemalt worden, und zwar nach einem Tizian'schen Bilde, welches vermuthlich 1529 entstanden ist.[2]) Ebenfalls in Italien muss die Rubens'sche Copie nach einem noch heute nachweisbaren Vorbilde des Tizian gemalt sein, die als „Dame mit dem Fähnchen" (Nr. 1182) eines der be-

---

[1]) Nr. 585. Offenbar identisch mit Nr. 97 des Prager Inventars von 1737, das im Jahrbuch der Kaiserlichen Kunstsammlungen, Bd. X, veröffentlicht worden ist. Im Jahre 1835 wird sie im Katalog der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag verzeichnet, S. 55, Nr. 34.

[2]) Vgl. hierzu Crowe und Cavalcaselle: Tizian (deutsch von M. Jordan) S. 374 (Nr. XLVIII) und neuestens Gazette des beaux-arts 1895, S. 19 und 21 f. (mit Abbildung).

kanntesten Bildnisse von Rubens in Wien ist. Tizian's Original befindet sich seit 1746 in Dresden (neu Nr. 170), wohin es aus Modena gekommen ist.[1]) Ziemlich früh möchte ich auch das Bild mit Ambrosius und Theodosius ansetzen (Nr. 1162), trotzdem es bei Rooses dem Jahre 1619 zugewiesen wird.[2]) Die Wahl des Gegenstandes weist auf Italien; ebenso scheint mir das Colorit auf die italienische Zeit zwischen 1600 und 1608 zu deuten, ganz abgesehen davon, dass die Structur der Leinwand ziemlich deutlich italienischen Ursprung ankündigt. Auch ist es auffallend, dass sich von allen Stechern aus der Zeit des Rubens keiner nachweisen lässt, der das bedeutende und eigenhändig ausgeführte Bild reproducirt hätte, da doch unter den späteren Bildern der niederländischen Zeit wenige sind, die nicht zur Zeit des Rubens schon nachgebildet worden wären.

Eine schwache Copie des Ambrosiusbildes unter dem zweifellos verfehlten Namen des Van Dyck befindet sich in der National-Gallery in London. Eine bisher nicht beachtete Skizze zu dem Bilde hat sich lange in einigen Wiener Privatsammlungen umhergetrieben. Bis 1821 oder 1822 war sie in der Sammlung d'Allard, später ist sie beim Baron Puthon nachweisbar, endlich im Gsell'schen Versteigerungskatalog (Nr. 94). Von Gsell kam sie an Plach, worauf sie dem suchenden Blicke entschwindet.[3])

---

[1]) Hierzu die neuen Dresdener Kataloge und Venturi: „La Galeria Estense di Modena", S. 357, Inventar von 1743, und neuestens die Gazette des beaux-arts vom Jan. 1895.

[2]) L'oeuvre de Rubens II, S. 215. Eine gewisse Verwandtschaft der Typen mit der späteren Deciusreihe von Rubens-Van Dyck ist ganz ungezwungen durch das Benützen älterer Studien aus Italien zu erklären.

[3]) Beschrieben im Katalog der Sammlung d'Allard als Nr. 348, ferner im Versteigerungsverzeichniss der Galerie Puthon von 1840 mit

Wenn überhaupt von Rubens, so dürfte auch das Medusenhaupt (Nr. 1193, abgebildet im II. Bande des Sammlungsjahrbuches) der italienischen Zeit angehören. Zum wenigsten hätte es einen inneren Zusammenhang mit Italien dadurch, dass es zweifellos einer Art Nacheiferung des Lionardo da Vinci entsprungen ist. Nach Vasari's Angabe hat ja Lionardo ein Medusenhaupt gemalt, und von diesem hatte Rubens sicher Kenntniss. Die freie Copie nach dem Rubens'schen Bilde von Victor Wolfvoet (einem Antwerpener Maler, der 1612 geboren und 1652 gestorben ist), die schon im vorigen Jahrhundert in Dresden auftauchte, ist den Besuchern der Dresdener Galerie geläufig. Eine verwandte Darstellung, wohl unabhängig von Rubens entstanden, sieht man auch in Florenz. Eine Copie nach dem Wiener Medusenhaupte gibt es im Brünner Museum, was auch Rooses (III, 116) anmerkt. Das Bild stammt aus der Galerie des Herzogs von Buckingham. Die Prager Inventare des vorigen Jahrhunderts verzeichnen es unter dem Namen Rubens. Woltmann hielt das voll Bravour gemalte Bild für ein Werk Wolfvoets.[1])

Ein signirtes und datirtes Bild ist die kleine Grablegung von 1614, ein wunderbares Werk von ungewöhnlicher Tiefe der Auffassung.

Die Entstehungszeit ist auch noch bei mehreren anderen Bildern des Rubens in der Wiener Galerie bekannt: so fallen

---

der Bemerkung: „Ce petit tableau avait orné la Galérie de Munic et fut regalé par le Roi de Bavière au Colonel français Mr de Vichy" (was noch überprüft werden muss). Im Versteigerungskatalog Gsell ist diese Skizze als Nr. 94 verzeichnet. Handschriftliche Eintragungen weisen von Puthon auf Gsell und von Gsell auf Plach. — Ueber den Schmutzer'schen Stich nach dem grossen Bilde vgl. Fr. v. Bartsch: Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, S. 159.

[1]) Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1877, S. 42.

die drei grossen Altarbilder für die Jesuitenkirche in Antwerpen in die Jahre 1619 und 1620. Es sind die auffallenden grossen Gemälde, welche jetzt an der grossen Wand des neuen Rubenssaales zusammengestellt sind: das Ignatiusbild, der Franciscus Xaverius und die Himmelfahrt der Maria. Sie gehören zu den bekanntesten Schöpfungen des grossen Vlamen und sind oft besprochen. Kleine gemalte alte Nachbildungen des Wunders des heiligen Ignatius v. Loyola sind sehr zahlreich; sie finden sich auf den nicht wenigen Innenansichten der Jesuitenkirche, die sich an verschiedenen Orten erhalten haben. Die Wiener Galerie besitzt zwei solche Ansichten (eine von Sebastian Vrancx, die andere von Ghering), die jedesmal als Hauptaltarblatt das Ignatiuswunder aufweisen.[1]) Die Kinder mit dem Lamm (Nr. 1159) wird man früher ansetzen müssen, desgleichen die grossfigurige Grablegung. Ungefähr in dieselbe Stilperiode wie die Bilder für die Jesuitenkirche fällt das berühmte Bild mit den vier Welttheilen und die Tafel mit Cimon und Efigenia (vor 1625).

---

[1]) Ich kenne solche Bilder im Schloss zu Meiningen, in der Münchener Pinakothek (Nr. 953), in der Universitätssammlung zu Würzburg (Nr. 271) und im Rubensraume des neuen Antwerpener Museums. Ausserdem finde ich ein derlei Bild von Ghering im Madrider Katalog (Nr. 1379). Bei Chandelle in Frankfurt a. M. war 1789 „Die . . Jesuitenkirche zu Antwerpen, die Ghering 1667 in ihrer ganzen inneren Pracht und Herrlichkeit ganz unvergleichlich gemahlt hat . ." (Hirsching III, S. 76 f.). 1835 war in der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag eine Innenansicht derselben Kirche mit dem Ignatiusbilde des Rubens auf dem Hochaltar als Werk des Minderhout ausgestellt (Katalog von 1835, S. 49, Nr. 75). Ueber die hier berührten Werke des Rubens sind neben den bekannten Nachschlagebüchern noch zu beachten: Monconny's „voyages" (1663) II, S. 201 f., und das Rubens-bulletyn, Bd. III.

Einen nicht unwichtigen Abschnitt im Leben des Rubens macht seine zweite Heirat, die mit Helene Fourment im Jahre 1630. Auch die Bilder, die der Meister seitdem geschaffen hat bis zu seinem Tode im Jahre 1640, lassen sich ziemlich ungezwungen als eine grosse Gruppe betrachten, welche den letzten Stil vertritt, obwohl die Scheidung von der mittleren Zeit keine so ganz scharfe ist, wie sie in der Lebensgeschichte vorgezeichnet ist. Einen Uebergang zu dieser Spätzeit bildet das vielumstrittene Ildefonsbild, das man lange Zeit in die frühe Periode unmittelbar nach der Rückkehr des Rubens aus Italien versetzt hat. Dann, vor etwa zehn Jahren, veröffentlichte Castan, der seither verstorbene Bibliothekar der Stadt Besançon, mehrere wichtige Urkunden und Beobachtungen, aus denen nach langwierigen Fehden und Meinungsausgleichen hervorging, dass der Ildefonsaltar zweifellos erst nach 1614 entworfen worden ist.[1] Höchst wahrscheinlich fällt die Ausführung erst in die Jahre nach 1621. Im August 1628 muss das Bild entweder ganz oder bis auf ein Geringes vollendet gewesen sein. Denn damals ging Rubens wieder nach Spanien, von wo der Künstler erst im Jahre 1630 wieder in die Niederlande zurückzukehrte. Im August 1630 aber wird das ganze offenbar fertige Bild von der Erzher-

[1]) Vgl. Aug. Castan: „Les origines et la date du Saint-Ildefons de Rubens" (Besançon Dodivier 1884) und „Une visite au Saint-Ildefonse de Rubens" (1885), ferner Zeitschrift für bildende Kunst 1886, S. 235, Münchener Allgemeine Zeitung vom 26. August 1886, E. v. Engerth's „I. Nachtrag zum II. Bande des beschreibenden Verzeichnisses" der Gemälde in der Kaiserlichen Galerie (Wien 1886, Selbstverlag der Direction), „Wiener Zeitung" vom 11. Januar 1887, neuerlich Rooses: „L'oeuvre de Rubens" II, S. 303, und H. Grasberger: „Die Gemäldesammlung im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien" (1892, S. 152 f.).

zogin Isabella Clara Eugenia der Ildefonsbruderschaft in Brüssel geschenkt.

Bestimmteres lässt sich heute über die Entstehungszeit des Bildes nicht angeben. Sein Stil weist es näher an 1628 als an 1621, wie denn auch der Stecher Witdoeck, der es zuerst reproducirt hat, eine vorgerückte Zeit andeutet. Witdoeck, der späteste Rubensstecher, ist erst 1615 geboren.[1])

Die Keime der Composition mit den zwei Stifterfiguren, wie sie auf dem Ildefonsbilde vorkommen, liegen zweifellos in den altniederländischen Altartafeln mit knieenden Stiftern auf den Flügelbildern. Rubens hat derlei Stifterfiguren schon 1604 oder 1605 auf dem Gruppenbilde der Mantuaner Herzogsfamilie gemalt, ein Umstand, auf den vor etlichen Jahren C. v. Lützow aufmerksam gemacht hat.[2]) Im Ildefonsbilde des Rubens haben wir zweifellos eine Art Höhepunkt in der Entwickelungsgeschichte jener Altartafeln mit knieenden Stiftern zu erblicken.

Der Zeit nach 1630 gehören all die vielen Bildnisse der Helene Fourment an, die sich an zahlreichen Orten erhalten haben, also auch die „Pelisse" der Kaiserlichen Galerie.

1635 ist das schwache historisch-allegorische Bild entstanden, welches für einen der Triumphbögen zu Ehren des Infanten Ferdinand in Antwerpen gemalt wurde. Etwas ge-

---

[1]) Die bekannten Werke von Hymans und Rosenberg über die Rubensstecher geben hierüber Auskunft.

[2]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst XXII, S. 347 f. Ueber Erzherzog Albert und Infantin Isabella als Stifter des Altars vgl. die „Wiener Abendpost" von 1877 Nr. 76 (Baron Helfert). Das Mantuaner Bild ist auch besprochen in Goethe's Propyläen III (1800), S. 56 f., und in allerneuester Zeit wieder in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. Bd. VI).

haltvoller sind die zwei Ferdinandbildnisse aus demselben Jahre (Nr. 1176 und 1177).

Gute, interessante Bilder, die man dem letzten Stil zuweisen muss, sind ferner das stark verdorbene Venusfest, des Siegers Apotheose, St. Andreas, der Eremit und die schlummernde Angelica, die Gewitterlandschaft mit Jupiter und Mercur und als bedeutungsvollstes Stück das Selbstbildniss des Meisters aus der allerletzten Zeit, etwa aus dem Jahre 1639. Der müde Blick kündigt das beginnende Greisenalter an. Die höchst raffinirte Technik, mit der das Gesicht gemalt ist, beweist ein langjähriges Schaffen. Das Bild scheint von fremder Hand vollendet zu sein. Eine Zeichnung zu diesem Bilde besitzt der Louvre.[1])

Eine kleine Bemerkung zu Rubens'schen Bildern sei mir hier noch gestattet. Die beiden weiblichen Bildnisse Nr. 1175 und 1194 stellen Elisabeth von Bourbon dar und nicht die Erzherzogin Anna Maria von Oesterreich, wie es der Engerth'sche Katalog will. Rooses machte mich vor einigen Jahren auf diesen Irrthum aufmerksam, als er den Band über die Bildnisse von Rubens zusammenstellte.

Unter den Schülern und Nachfolgern des Rubens beansprucht selbstverständlich Van Dyck eine besondere Beachtung. In der Bestimmung seiner Werke, die in Wien so zahlreich vorhanden sind, ist man leidlich glücklich gewesen, weniger in den Katalogangaben über die einzelnen Bilder, so in den biographischen Mittheilungen über die beiden jungen Prinzen von der Pfalz und in der Angabe der Provenienz des Bildnisses der Gräfin Amalie Solms (Nr. 805), das schon

---

[1]) Rooses: L'oeuvre de Rubens. Auch Rooses hält das Bildniss nicht für vollkommen eigenhändig.

in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm nachweisbar ist. [1])

Nr. 815, das Bildniss des Chevalier Philip le Roy ist augenscheinlich eine späte Copie. Nr. 812 und 813 bedürfen noch eingehender Studien. Das Bildniss des Medailleurs Jean de Montfort (Nr. 803) wird von Castan der Zeit um 1628 zugewiesen. [2]) Eine ganz kleine Abbildung des Montfortbildnisses (entweder nach dem Exemplar in Wien, oder nach dem in Florenz) findet sich in Montabert's Traité complet de la peinture (Pl. 88).

Die Copie nach dem Martinsbilde des Van Dyck (Nr. 816) ist mehrmals in der Literatur erwähnt, wobei auch auf die guten alten Gemälde mit derselben Darstellung in Windsor, Saventhem und Pommersfelden hingewiesen wird. [3])

Von den Nachtretern des Van Dyck sind Hanneman, Kneller und Lely vertreten. Ein, 1892 neu eingereihtes Bild (Nr. 1272) mit einer schlafenden Diana in einer Landschaft hat mich an Jan de Duyts, einen selten vorkommenden Dycknachahmer, erinnert. [4])

Mit Kneller wären wir schon allzu weit in der Zeit heraufgerückt, bis ins 18. Jahrhundert. Es heisst wieder zurückgehen zu den Zeitgenossen des Rubens und Van Dyck, unter

[1]) Kleine Galeriestudien; Gemalte Galerien, S. 24.

[2]) Vgl. den „Courrier de l'art" 1888, S. 276 f.

[3]) Vgl. die Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmale 1877 (S. 41) und das „Verzeichniss der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze". Pommersfelden 1894, S. 66 f. (Dort auch der Hinweis auf eine Zeichnung in der Albertina.)

[4]) Angaben über De Duyts und über sichere Bilder von seiner Hand im „Verzeichniss der Gemälde in Gräflich Schonborn-Wiesentheid'schem Besitz". Pommersfelden 1894, S. 65.

denen hier besonders Theodor van Thulden sehr vortheilhaft und durch sichere Arbeiten vertreten ist. Hier meine ich freilich nur die zwei signirten und datirten Allegorien von 1654 und 1655, nicht die beiden anderen Gemälde, die ihm gegenwärtig zugeschrieben werden. Das eine derselben: Mariä Heimsuchung dürfte wohl unter den Copien nach Rubens am besten einzureihen sein und das andere: Jacob und Esau befindet sich in einem so üblen Zustande, dass man sich nur sehr vorsichtig darüber äussern kann. Es scheint dem Boeckhorst näher zu stehen als dem Thulden. Zur Vergleichung sind zwei beglaubigte Werke des Jordaensschülers Boeckhorst in der Galerie vorhanden.

Aus der Rubensgruppe wären noch zu nennen Gaspar de Crayer, Cornelis Schut (mit Vorbehalt), Jan van den Hoeck, Frans Wauters. Die auf den letzteren getauften zwei Gemälde halte ich nach den Analogien mit einem signirten Wauters in Kremsier für gut bestimmt.[1]) Gegen die Zuweisungen an Jan van den Hoeck und de Crayer lässt sich ebenfalls nichts einwenden. Dagegen bin ich vollkommen davon überzeugt, dass der angebliche Peeter Thys Nr. 1321 unrichtig benannt ist. Ich meine das grosse Breitbild mit Venus und Adonis im grossen Saale des Van Dyck hoch oben. Das Bild ist erst 1719 und damals mit nur geringer Sicherheit in kaiser-

---

[1]) Nr. 210 der capitolinischen Galerie (Orpheus in einer Landschaft) ist höchstwahrscheinlich von Fr. Wauters. Eine kleine Copie nach Tizian in der Galerie zu Gotha wird des Monogrammes wegen auf Wauters bezogen. So weit man von den grossen Bildern auf das kleine zurückschliessen kann, ist diese Zuschreibung gerechtfertigt. (Wauters zeichnet ungewöhnlich lange Zehen.) Ueber das Bild in Kremsier vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik. XXIV, Sp. 323 f. Die Antwerpener Liggeren nennen Franz Wauters 1634/35 als Meister.

lichem Besitz nachweisbar. Es scheint irgend einmal mit dem Breitbilde des Abraham Janssens verwechselt worden zu sein, das jetzt (1894) in demselben Saale in unterster Reihe hängt. Wie schon angedeutet, wird das Bild gegenwärtig als Peeter Tys oder Tyssens katalogisirt. Wie Peeter Thys gemalt hat, davon kann man sich anderwärts und gerade auch in Wien einen recht klaren Begriff machen. Wir finden von diesem Antwerpener Maler hier zwei beglaubigte grosse allegorische Leinwanden: Tag und Nacht, sowie ein Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich. Zu diesen Gemälden passt nun das grosse Bild mit Venus und Adonis gar nicht. Hingegen wird denjenigen, welche etwa in der Crüsseler Galerie die Werke des Victor Honoré Janssens studirt haben, die grosse Stilverwandtschaft zwischen den sicheren Brüsseler Bildern und dem fraglichen Wiener Gemälde auffallen. Wenn ich überdies noch zwei kleine signirte Gemälde des Vict. Hon. Janssens aus Privatbesitz heranziehe (eines befindet sich bei Herrn Rudolf Lieben in Wien, das andere im Schloss Weissenstein bei Pommersfelden in Franken), so wird meine neue Diagnose fast zur Gewissheit.[1])

Die Niederländer der Wiener Galerie haben mehrere ganz auffallende Glanzpunkte; so die ältesten Meister bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts; ferner die Gruppe der Brueghels, die des Rubens und Van Dyck mit ihrem künstlerischen Gefolge und unter den Südniederländern endlich noch die kleine Armee von Werken der beiden Teniers,

[1]) Das Bildchen bei Rud. Lieben stellt Vertumnus und Pomona dar, das Weissensteiner eine mir unklar bleibende Allegorie. Vgl. das „Verzeichniss der Gemälde in Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitz" (S. 100), auch: Kleine Galeriestudien, Gemäldesammlung in Hermannstadt (S. 20).

die hier noch zu berühren sind. Die meisten der Werke des jüngeren und älteren David Teniers sind unanfechtbar. Zum Theile sind sie von grosser kunstgeschichtlicher Bedeutung, zum Theile durch die Darstellungen höchst interessant. Sie sind denn auch in allen Handbüchern besprochen, wodurch ich der Aufgabe enthoben bin, sie hier eines nach dem anderen durchzunehmen. Es sind nur zwei darunter, die gegenwärtig einer längeren Erörterung bedürfen, und zwar das grosse Bild mit der Darstellung der Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm und das Bildniss eines alten Herrn mit hellbräunlich grauer Mütze, Nr. 1305. Das letztere halte ich für ein Werk des Jan Lievensz. Von der Maltechnik des Teniers, die man ja an mehreren hundert erhaltenen echten Bildern genau genug studiren kann, bemerke ich einfach keine Spur an diesem Bildnisse. So ist das Ganze allerwärts für Teniers zu weich modellirt, und die eingekratzten Striche im Haar stehen bei Teniers einfach ohne jedes Analogon da. Von Jan Lievensz aber kenne ich ein signirtes Bild in der Galerie zu Herrenhausen bei Hannover,[1]) das ganz genau dieselbe Technik aufweist, ganz abgesehen von der nahen Verwandtschaft mit zahlreichen anderen Werken des Lievensz, die ja nicht so schrecklich selten sind.

Dem Stile nach nicht ganz überzeugend, aber inventarisch beglaubigt als Jan Lievensz ist hier in Wien auch der kleine Knabenkopf, der von einem Blumenkranz in der Art der Daniel Segher'schen Blumenstücke umgeben ist. Lievensz war auch in den südlichen Niederlanden thätig, weshalb eine Zusammenstellung seines Namens mit einem Teniers nicht

[1]) Dieses Bild ist auch erwähnt bei A. v. Wurzbach in der „Geschichte der holländischen Malerei" (1885), S. 104.

gerade überraschen kann. Für den Maler, der den Blumenkranz auf diesem frischen Bildchen gemalt hat, kann ich einen neuen Namen nennen, der in den Handbüchern gänzlich fehlt. Es ist der des Capitains Johann van den Eckh.[1]) Der Genannte war zweifellos Dilettant von grosser Begabung und deshalb beim Erzherzog Wilhelm sehr beliebt. Im Inventar der erzherzoglichen Galerie kommt etwa ein Dutzend Blumenstücke von diesem Capitain Van Eckh vor, unter anderen auch unser Blumenkranz mit dem Knabenkopf von Lievensz. Der Umgebung des Erzherzogs wird unser Malerdilettant sicher angehört haben. Bisher meinte man den Namen Eckh als Yckens deuten zu sollen. Doch wird im alten Inventar „Francisco Eyckens" von „Johann von den Eckh" genau unterschieden. Auch steht es dort einmal ganz ausdrücklich zu lesen: „Capitain" van Eckh. Yckens war aber kein Capitain. Die künstlerische Thätigkeit eines Hauptmannes beim Erzherzog kann nicht im mindesten befremden, seitdem man weiss, dass der Oberst-Wachtmeister Nimpho sehr hübsche Architekturen gemalt hat, die ein Teniers mit Figuren schmückte.[2]) Zudem scheint mir das frische Colorit des Jan van den Eckh vom grünlichen Gesammttone des Yckens ziemlich verschieden zu sein.

---

[1]) Im Inventar Leopold Wilhelm werden als Werke von seiner Hand verzeichnet Nr. 25, 62, 65, 66, 96, 124—128, 173—176, 233, 295, 296 (358?), 369, 574. — Von derselben Hand, wie dieser Knabenkopf in Wien sind die Figuren in dem Blumenstück der Antwerpener Galerie Nr. 330. (Dem Schut und Seghers zugeschrieben; nach den hier gegebenen Erörterungen aber wahrscheinlich von Lievensz und Eckh.)

[2]) Zeitschrift f. bildende Kunst, N. F. II, S. 304, wo ich Werke des Niffo oder Nimpho in der Wiener Akademie (Nr. 164 und 165) nachgewiesen habe.

Das grosse Galeriebild des Teniers, auf das schon angespielt wurde, verlangt insofern eine Besprechung, als eine befriedigende Erklärung all der dargestellten Malereien noch nicht gegeben ist. Die Angaben in Engerth's Katalog sind ziemlich dürftig. Seither ist freilich manche Ergänzung zum Verständniss des Bildes in die Oeffentlichkeit gedrungen, doch lässt sich noch immer Neues beibringen,[1]) so die Vermuthung, dass das zweite Bild der vierten Reihe an der Hinterwand, eine Grablegung von Schiavone, sich gegenwärtig in der schönen Stiftsgalerie zu St. Florian in Oberösterreich befindet. Dahin mag es bei Gelegenheit eines Tausches mit den Hofsammlungen gelangt sein. Vielleicht gelingt es dem gelehrten Bibliothekar des Stiftes Herrn Professor Albin Czerny hier Gewissheit zu schaffen. Ein anderes Exemplar derselben Darstellung war bis 1790 in der Galerie Orléans und ist in Couché's bekannter Publication gestochen. Der Text dazu erwähnt ein variirtes Exemplar in der Düsseldorfer Galerie.

In der untersten Reihe an derselben Wand ist das siebente Bild vermuthlich identisch mit jenem weiblichen Bildnisse, das sich als Barbatello, besser Parmegianino, in verstümmeltem Zustande noch in der Wiener Galerie vorfindet. (In der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm galt es als Werk eines Unbekannten, bei Storffer als Lionardo da Vinci. Engerth Nr. 24 als Barbatello, Gazette des beaux-arts 1893, II, 146 als Parmegianin, ebenso im Führer von 1894, Nr. 65.)

---

[1]) Vgl. Kleine Galeriestudien „Gemalte Galerien", S. 6 ff., und die Abbildung am Schlusse. Nachträge und Berichtigungen zu dem erwähnten Essai hoffe ich bei nächster Gelegenheit geben zu können. Hier wird nur das mitgetheilt, was sich zum Güleriebilde des Teniers ergänzend sagen liesse.

Das neunte Bild derselben Reihe ist jedenfalls jenes angebliche Selbstbildniss des Giorgione, das sich gegenwärtig in der ungarischen Landesgalerie befindet und im vorigen Jahrhundert in der Stallburg in formatisirtem Zustande aufgestellt war, wie man aus der kleinen Radirung im Prodromus sehen kann. Jetzt ist es wieder angestückelt.

Links an dem Schrank unter den zwei Tizian'schen Bildnissen ist ein Gemälde dargestellt, das wohl mit Recht gegenwärtig dem Cantarini zugeschrieben wird (im Belvedere Nr. 57, Engerth Nr. 122, Führer von 1892, Nr. 604, Führer von 1894, Nr. 564). Die Abbildung auf dem Galeriebilde des Teniers beweist unwiderleglich, dass dieses Bild mit Kain und Abel schon im Besitze des Erzherzogs Leopold Wilhelm war, wonach die Angabe des neuesten Führers zu ändern wäre.

Von den dargestellten Personen erkennt man den Erzherzog und den Galerieinspector Teniers mit Sicherheit. Nur eine Vermuthung ist es, wenn ich den kleinen Geistlichen links für den Canonicus Jan Antoni van der Baren („Ihrer hochfürstlichen Durchleücht Hoffcappellan") halte, dem ja ebenfalls ein Theil der erzherzoglichen Kunstsammlungen anvertraut war. [1])

Was das Galeriebild als Ganzes betrifft, so ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass die südniederländische Kunst und besonders Teniers derlei Darstellungen von Innenräumen mit Gemälden sehr liebte. Dem früher bekannten Vergleichungsmaterial habe ich unlängst ein neues Bild dieser Art von

---

[1]) Er unterzeichnete auch das Gesammtinventar dieser Sammlungen (Jahrbuch I, S. CLXXIV) und hatte durch seine zwei Brüder Bilder in die erzherzogliche Galerie gebracht (vgl. Schlager, Materialien zur österr. Kunstgeschichte, und Perger a. a. O. VII, S. 128).

Teniers beigesellt, das sich in der obenerwähnten Sammlung des Stiftes St. Florian befindet. [1])

Nr. 1301 und 1303 sind einer neuerlichen genauen Prüfung zu unterziehen, die ich bisher versäumt habe. Was bedeutet die Zahl 1675 auf Nr. 1303 links auf dem gemalten Papierblatte?

Die angeblichen Ferdinand van Kessel, für welche der Name Abraham Teniers sehr verlockend wäre, seien hier gleichfalls einem besonderen Studium empfohlen. (Für ganz richtig bestimmt halte ich die Bildchen des Jan van Kessel.) [2])

Von Teniers ist nicht weit zu Brouwer und Craesbeeck. Der kleine Brouwer mag wohl echt sein, ist aber sicher nicht bedeutend. Um so besser ist Craesbeeck hier vertreten. Das grosse Bild mit dem kranken alten Bauer muss schon deshalb besprochen werden, weil Katalog und Führer das

---

[1]) Vgl. hierzu Albin Czerny, Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian" (Linz 1886, S. 304) und „Chronique des arts et de la curiosité" 1894, Nr. 32.

[2]) Von derselben Hand sind wohl auch das „Vogelconcert" in Braunschweig (Nr. 646 als Jan Brueghel) und das Breitbildchen mit Wasservögeln in Aachen (Nr. 79). Die Signatur des letzteren Bildes ist freilich nicht überzeugend, doch gibt es anderwärts sicher bezeichnete Gemälde, die zu Rückschlüssen berechtigen, z. B. in der Stiftsgalerie zu Kremsmünster (zwei Breitbildchen mit allerlei Vögeln), bei Julius Stern in Wien (Bildchen mit Insecten), in der Ambrosiana zu Mailand (Sala dei bronzi dorati — Geflügelpark mit Teich im Mittelgrunde — fraglich ob Jan oder Jeroom van Kessel), in der städtischen Galerie zu Mainz (Nr. 280 a). Noch andere Bilder sind bei Van den Branden erwähnt und in den Kleinen Galeriestudien. (Gemäldesammlung in Hermannstadt, S. 15 f.) In Hermannstadt befindet sich auch ein grosses Bild mit einer Art Vogelconcert, das einmal mit dem grossen Gemälde der Antwerpener Galerie Nr. 428 zu vergleichen wäre.

echte Monogramm übersehen haben und weil die Wanderungen des Gemäldes nicht ganz ohne Interesse, aber kaum allgemein bekannt sind. Der grosse Craesbeeck war ehedem in Wien bei Arthaber, der ja bekanntlich in seiner ersten Sammelzeit auch alte Gemälde gekauft hat. Später war das Bild bei Goll. 1869 kam es (durch Miethke) aus der Versteigerung Steiger von Amstein (Dintl und Wieser) ins Belvedere. [1])

Die Hauptwerke des Joost van Craesbeeck befinden sich in Brüssel in der Galerie Aremberg und in der Stiftssammlung zu St. Florian. (Das grosse Bild im Louvre fällt aus der Reihe, kann also nicht als sicheres Beispiel gelten.) Zu den besten Arbeiten des Künstlers gehört zweifellos auch das Bild in der Kaiserlichen Galerie. [2]) Craesbeeck hatte zwar keinerlei Begabung fürs Geschichtsbild, umsomehr aber ist er ein trefflicher Sittenschilderer, der meist sehr unterhaltend, fast

---

[1]) Vgl. den Katalog der Galerie Goll (Wien 1861, Nr. 23), ferner das Verzeichniss der Steiger von Amstein'schen Auction und das Repertorium f. Kunstwissenschaft XIII. Im Goll'schen Katalog ist auf die Herkunft des Bildes aus Arthaber'schem Besitz hingewiesen. Engerth's Katalog, Bd. III, S. 318, bezieht sich auf den Ankauf im Jahre 1869.

[2]) In St. Florian befinden sich zwei treffliche Werke des Craesbeeck: 1. Ein grosses Leinwandbild (circa 1·35 breit und 1·15 hoch) mit einem höchst naiv erfundenen, wenig dramatischen betlehemitischen Kindermord, der Craesbeeck's Monogramm unten, etwas rechts von der Mitte aufweist (erwähnt bei Albin Czerny, „Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian", S. 304). 2. Eine etwas kleinere Versuchung des heiligen Antonius mit allerlei Spukgestalten. Dunkle Gesammthaltung. Eichenbrett mit der Antwerpener Marke auf der Rückseite (circa 0·70 hoch und 0·48 breit). Das Bild galt als Brueghel. Auf zahlreiche andere Werke des Künstlers, sowie auf die reichliche Craesbeeck-Literatur gedenke ich bei anderer Gelegenheit näher einzugehen. Diesmal sollen nur Andeutungen über einige kritische Punkte gemacht werden.

niemals langweilig ist. Nach einem Selbstbildniss zu schliessen, auf welches er schrieb: Aet. 39 Jos. van Craasbeck se ipse pinxit 1647, müsste der Maler um 1608 geboren sein. Die Jahreszahl 1606, die meist für Craesbeeck's Geburt angegeben wird, scheint demnach nicht ganz unanfechtbar. [1])

Craesbeeck ist von Geburt Brabanter. Er stammt aus Neerlinter bei Thienen. Seit 1631 war er Bürger von Antwerpen, wo er 1633/34 Freimeister der Lucasgilde wurde und das Bäckerhandwerk im spanischen Castell ausübte. 1651 übersiedelte er nach Brüssel, wo er vor 1661 gestorben ist. Die heutige Familie Crasbeck von Wiesenbach leitet sich nach der Ueberlieferung vom Maler ab.

David Ryckaert (III.), der seinem Stil nach hier anzureihen ist, findet sich in der Wiener Galerie durch fünf Bilder vertreten. Hängen sie einmal örtlich nebeneinander, so wird sich über die zeitliche Aufeinanderfolge auch etwas sagen lassen, was einstweilen schwer fällt. [2])

---

[1]) Van den Branden im Kunstbode, III. Bd., spricht für 1606. Die Taufbücher des Geburtsortes von Craesbeeck reichen nicht so weit zurück. Das Bildniss mit der erwähnten Inschrift (auf der Rückseite) wird im Katalog der Sammlung J. L. Menke in Antwerpen beschrieben, die 1890 in Köln versteigert worden ist. Hier ist die Inschrift nach diesem Katalog wiedergegeben. Das früheste erhaltene Bild des Craesbeeck scheint mir ein Gemälde in der Mannheimer Galerie zu sein, das links monogrammirt ist mit C. B. P. Darunter: 1639, Nr. 111, katalogisirt als „Rubens'sche Schule". Wenig beachtet ist ein Gesellschaftsbild von Craesbeeck im Ferdinandeum zu Innsbruck, Nr. 716. Nr. 715 ebendort ist gewiss nicht von unserem Maler und wurde auch schon von H. Semper angezweifelt. Das Courtisanenbild in Lille, das im classischen Bilderschatz vorkommt, passt ebenfalls nicht auf Craesbeeck.

[2]) Bei 1207 ist ein kleiner Lapsus des Engerth'schen Kataloges zu berichtigen. Das Bild muss doch wohl in der Stallburg aufgestellt

Aus Anlass des Blumenkranzes von Capitain van Eckh wurde der Name des Jesuiten Daniel Seghers genannt. Seine Werke dürfen nicht ganz übergangen werden, da die Wiener Bilder, wie sie im grossen Katalog verzeichnet stehen, einige kritische Bemerkungen erfordern. Nr. 1237, das Fruchtstück mit dem silbernen Becher, ist in der Composition und Erfindung für Seghers viel zu frei und in der Ausführung so weich, wie man es an sicheren Werken des Künstlers niemals gesehen hat. Hier muss unbedingt ein anderer Name gesucht werden. Nr. 1236 steht im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm als Van der Baren verzeichnet. Ein anderes beglaubigtes Bild des letztgenannten Blumenmalers ist Nr. 673. Jan Philips v. Thielen Rigoults (Rigoults von der Mutter genannt, die Rigault hies) hat freundlicherweise seinen Namen auf die Bilder gesetzt, die uns nun als Wegweiser dienen können.

Trefflich signirt sind auch die Werke des Elias van den Broeck, die gegenständlich hierher gehören, auch wenn sie später fallen als Van Thielen und die früher genannten Maler. Elias van den Broeck kann als Holländer gelten und mag uns hier die Brücke abgeben von den südlichen nach den nördlichen Provinzen.

Die Holländer in der Kaiserlichen Galerie sind zahlreich, schön und interessant, können aber eine Vergleichung mit den vorhandenen Südniederländern nicht aushalten.[1])

---

gewesen sein, da es im Prodromus vorkommt. (Taf. 5, links gegen oben.)

[1]) Ich trenne die nördlichen von den südlichen Malergruppen erst hier im 17. Jahrhundert, indem ich an die politische Geschichte der Niederlande anknüpfe. Vgl. die Bemerkung auf Seite 28 f.

Von Rembrandt mehrere Bildnisse, aber kein mehrfiguriges Gemälde; nur wenige Schüler Rembrandt's.

Von Frans Hals ein einziges Werk (des mittleren Stiles), das noch dazu durch die vertrackte Aufstellung in seiner Wirkung stark beeinträchtigt ist Es sitzt nämlich etwas schief in seinem hochovalen Rahmen. Dies zu bemerken und zu empfinden, bedarf es gerade keines künstlerischen Blickes. Vermuthlich im vorigen Jahrhundert in der Stallburg ist das Bild zugeschnitten worden. Als es dann auf Leinwand gebracht in den ovalen Rahmen gesteckt wurde, hat man es nicht lothrecht eingestellt, wie aus den alten Sprüngen zu entnehmen ist, die nicht parallel mit der Structur der Leinwand verlaufen. Wie die Craquelure anzeigt, war das Bild ursprünglich auf Holz gemalt. Die erwähnte Verschiebung ist genügend, um den Eindruck zu stören. Und hier haben wir wieder einen jener unzähligen Fälle, in denen eine genaue technische Untersuchung das ästhetische Verständniss geradewegs bedingt. Anstatt nachzusinnen, warum wohl der Künstler seine Figur so schief auf die Leinwand gebracht hat, schauen wir frisch das Bild selber genau an, um zu finden, dass es ursprünglich ganz gerade auf Holz gemalt war.

Solche Erkenntnisse nehme ich für die neueste Aesthetik in Anspruch, ohne damit die Vorzüge mannigfacher Art in der älteren Literatur über Aesthetik leugnen zu wollen. Deshalb fühle ich mich auch durch die Vorwürfe, die unlängst Volkelt manchen Vertretern der Kunstgeschichte als Verächtern der Aesthetik gemacht hat,[1]) nicht getroffen; doch ist gerade in

[1]) Vgl. „Aesthetische Zeitfragen", München 1895, S. 198. Volkelt ist übrigens ein Gelehrter, der trotz aller Verehrung für die ältere Forschung, auch aus den neuen Strömungen der Aesthetik das Gute herauszufinden bestrebt ist. Ueber das Bild vgl. Waagen's Kunstdenk-

jüngster Zeit das technische Verständniss herabgesetzt worden, um eine veraltete Anschauung in gutes Licht zu setzen. Dies die einzige Veranlassung zu diesem ästhetischen Intermezzo. Ich kehre auch sofort zu jenem Gedankenkreise zurück, dem diese Studie zugehört.

Mit den Rembrandts steht es besser als mit Hals, wenigstens sitzen sie ziemlich gerade im Rahmen. Die zwei Selbstbildnisse sind anerkannt ausgezeichnete Werke. Das eine, das Kniestück, dürfte um 1658 fallen, das andere, das Brustbild, fällt sicher noch später. Das Bildniss der Mutter des Rembrandt von 1639 hat leider sehr gelitten. Besonders der Hintergrund ist mit einer abscheulichen Tunke bedeckt. Leidlich erhalten sind die zwei Bildnisse aus der Zeit um 1633 (Engerth 1139 und 1140) und das Bildniss eines lesenden Jünglings, der wohl niemand anderer ist als Titus van Ryn, der Sohn des Rembrandt. Den Paulus werden die Meisten dem letzten Stil des Künstlers zuweisen und in die Nähe der „Staalmeesters", also in die Zeit um 1661, versetzen.

Nr. 1079, „Ein Bursche mit einem Geldsack" (bei Engerth im Allgemeinen als „niederländisch, Mitte des 17. Jahrhunderts" geführt) stammt zweifellos aus der unmittelbaren Nähe des Bernard Fabritius und schon deshalb aus der zweiten Hälfte des genannten Jahrhunderts. Bernard Fabritius ist aus mehreren sicheren Werken in seiner Malweise recht wohl bekannt. Ich habe die signirten Bilder der Galerien in Aachen, Amsterdam, Braunschweig, der Habich'schen Sammlung und der Wiener Akademie im Gedächtniss. Das Amsterdamer Bild liegt dem fraglichen Werk der Kaiserlichen

---

mäler in Wien, Gazette des beaux-arts 1868, I, S. 441, und W. Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, S. 89 (Bode setzt es um 1650 an).

Galerie am fernsten. Am nächsten vielleicht das Porträt der Wiener Akademie. Die angeregte Angelegenheit wird sich wohl leicht bei Gelegenheit einer Sonderstudie über den Leyden-Amsterdamer Bernard und den Delfter Carel Fabritius entscheiden lassen. Dass die Nr. 1079 in die Nähe der Amsterdamer Werke des Rembrandt zu hängen wäre, steht übrigens jedenfalls fest.

Das Bildniss eines alten Mannes (Engerth Nr. 1146) ist schon von Vielen als Aart van Gelder erkannt worden. (Bei der ersten Neuaufstellung wurden Nr. 1145 und 1146 verwechselt.)

Engerth's Katalog bezeichnet eine kleine Landschaft mit der Marter des heiligen Laurentius als Werk aus Rembrandt's Schule (Nr. 1147). In Bezug auf dieses Bildchen möchte ich die Beobachtung mittheilen, dass es die grösste Verwandtschaft mit einer Gruppe von Bildern hat, die Bredius nach einem Monogramm E M an einem Bilde in Amsterdam auf Evert Marseus bezieht. Ich kenne solche Bilder in Cassel, Mainz und Amsterdam. Palette und Lichtführung sind dort überall dieselbe, wie auf dem Wiener Bilde.

Dass das Brustbild einer alten Frau, das bei Engerth dem Rembrandt'schen Kreis zugewiesen ist (Nr. 1148), mit Rembrandt ebenso wenig etwas zu schaffen hat, als mit Sustermans, der früher für das Bild genannt worden, ist klar; um so schwieriger ist es, einen passenden Namen für dieses recht interessante Bild zu finden, das ehemals die Jahreszahl 1651 und ein Monogramm I S oder S I aufzuweisen hatte. (Eine schwache Copie nach dem Bilde hängt in der Galerie zu Karlsruhe.) Bei dem Wiener Bilde wegen des Monogrammes an ein frühestes Werk des Jan Steen zu denken, halte ich nicht für unsinnig, aber für etwas gewagt, da man von Steen

mehrere Werke kennt, die um nur wenige Jahre jünger sind und schon einen anderen Stil aufweisen. Freilich führen bei jungen Künstlern oft wenige Jahre zu einer ungeahnten Entwickelung. Datirte Werke aus der Frühzeit des Jan Steen sind einstweilen nicht bekannt. Es käme darauf an, ein Verbindungsglied zwischen dem Brustbilde in Wien, das Steen im etwa 25. Lebensjahre (1651) gemalt haben müsste, und der datirten Hochzeit bei Six (von 1653) in Amsterdam zu finden. Der Kopf ist eine Nachwirkung der tockirenden Leydener Malerei um 1630. Steen ist aus Leyden gebürtig. Dies wären verbindende Gedanken. Indes will ich die Phantasie hier im Zaume halten und einstweilen feststellen, dass die verbindenden Fäden von Monogrammisten J. S. zu Jan Steen noch nicht gefunden sind.

Die zwei wirklichen Werke des Steen, die man in der Kaiserlichen Galerie sieht, gehören beide ganz sicher in zwei Perioden, die später fallen als das Brustbild von 1651. Das kleinere Bild, die Bauernhochzeit, ein Wunderwerk an Humor und Charakteristik, weist den Stil auf, der uns an Steen'schen Werken zwischen etwa 1653 und 1663 begegnet und deren Typus etwa der Austernschmaus von 1661 in der Hoopecollection zu London ist. Der Liebesantrag und der Alchimist in Frankfurt a. M. und der heimgeholte Bauer der Sammlung des Baron Alb. Oppenheim in Köln gehören hierher. Die Wiener Bauernhochzeit fällt augenscheinlich viel später als die Hochzeit bei Six von 1653, so dass man nicht fehlgehen wird, wenn man sie gegen 1660 ansetzt.

Der französische Katalog der Petersburger Galerie von 1885 hebt die Verwandtschaft eines Jan Steen in Petersburg (Nr. 904) mit der Composition der Wiener Bauernhochzeit hervor.

Das grössere Bild in Wien, heiteres Treiben in einer holländischen Familie mit Anspielungen auf allerlei Sprichwörter, dürfte um einige Jahre später fallen. Es kündigt schon die breite freie Malweise des Künstlers an, ohne gerade seinen letzten Stil aufzuweisen, der nach meinen bisherigen Studien nach 1663 zuerst einigermassen deutlich auftritt. Krafft und Waagen lasen noch die Jahreszahl 1663 auf dem Bilde. Auch ist es ein datirtes Werk in der Hoop-Collection zu London, ein Werk von 1663, das uns in der Angelegenheit leitet und die genannte Zahl am wahrscheinlichsten macht. Das Münchener Bild von 1664 zeigt übrigens noch leidlich feine Durchbildung. Späterhin wird Steen's Vortrag viel breiter. Ein vortreffliches Beispiel für den späteren Stil des Meisters findet sich hier in Wien in der Sammlung Carl Ferdinand Mautner's von Markhof.

Die zeitliche Folge der Werke des Steen ist, wie ich meine, von der Kunstgeschichte noch nicht genügend erkannt. Man misst der Ungleichmässigkeit der Steen'schen Malweise doch gar zu viel Bedeutung bei, und vergisst darüber die ganz normale Entwickelung des Künstlers, der wie hundert andere bedeutende Maler damit begann, sorgsam hart, oft etwas bunt zu malen. Dann, etwa 30 Jahre alt, erreicht er eine gewisse abgeklärte Kunstweise mit stimmungsvoller Färbung, vollendetster Technik, geistiger Reife der Composition. Später wird die Pinselführung immer freier und flüchtiger, bei Bildern mit grossen Figuren immer breiter. Endlich stellt sich das heraus, was man den letzten Stil eines Malers nennt.

Neben den Steen'schen Werken fallen die von den übrigen Leydener Malern nicht wenig ab; sogar die ausgezeichnete Qualität unseres älteren Frans van Mieris aus dem Jahre 1660 („Der Cavalier im Verkaufsladen") und

unseres besten Gerrit Dov („Der Arzt am Fenster") kann die weite Kluft nicht verdecken, die zwischen dem geistsprühenden Jan Steen und diesen Feinmalern sich aufthut. Toorenvliet sieht nun gar innerlich leer und coloristisch verwaschen aus, wenn man ihn neben Steen betrachtet. Allerdings gehört Toorenvliet's Metzgerladen [1]) nicht zu seinen kräftigsten oder inhaltsreichsten Bildern. Zu Toorenvliet's Biographie bemerke ich als Neuigkeit, dass der genannte Künstler auch in Wien nachweisbar ist, und zwar 1676, wie Bredius gefunden hat.[2])

Den Werken des älteren Frans van Mieris seien einige Worte gewidmet, welche die bekannten Katalogangaben ergänzen. „Der Cavalier im Verkaufsladen" ist offenbar ohne wiederholten Besitzwechsel vom Maler an den Erzherzog Leopold Wilhelm übergegangen und wurde mit 1000 fl. (nach Houbraken) oder gar mit 2000 (nach Sandrart) bezahlt. Der Erzherzog, dem der Maler auch einen Ruf an den Wiener Hof verdankte, besass von Mieris auch noch ein Bildchen mit einem Raucher am Fenster, das sich jetzt in Hermannstadt befindet und dahin vermuthlich als Geschenk der Kaiserin Maria Theresia an Baron Samuel von Bruckenthal gelangt ist.[3]) Vom Bilde mit dem Cavalier im Verkaufsladen gibt es

---

[1]) Der Wiener Toorenvliet stammt vermuthlich aus der alten Prager Sammlung Wrschowetz, die in diesen Studien schon mehrmals erwähnt worden ist (im Inventar Wrschowetz Nr. 38, breit 3′ 5″, hoch 2′ 4″, wohl mit dem Rahmen gemessen).

[2]) Gütige briefliche Mittheilung von Bredius, die ich auch für das „Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitz" (Pommersfelden, September 1894) benützt habe.

[3]) Vgl. hierzu meinen Artikel im „Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt" vom 29. November 1894. Bei De Groot; Arnold Houbraken's groote Schouburgh, S. 293, sind die Stellen aus Sandrart

eine ziemlich feine Copie in der Sammlung des Herrn Baron Königswarter in Wien. Sie war vor einigen Jahren im Wiener Künstlerhause ausgestellt.[1])

Nr. 1018, Dame und Arzt, ebenfalls hervorragend. Die Signatur ist bei Engerth nicht ganz genau wiedergegeben. Der Hinweis auf die Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm ist unrichtig. Copie in der Wiener Akademie.

Nr. 1019, Bildniss eines vornehmen Herrn, befindet sich in recht üblem Zustande. Ist kein beglaubigtes Werk des Mieris, obwohl sich die gut erhaltenen Stellen ungezwungen zu sicheren Werken des Meisters in Beziehung bringen lassen. Die Inschrift auf dem Briefchen, die uns den Namen des Dargestellten nennen müsste, ist augenscheinlich alt, jedoch keineswegs so sicher zu lesen, wie es Engerth's Katalog hinstellt. Sicher ist hier überhaupt nur der Vorname: Bertholet. Was davor und danach steht, einschliesslich des Namens: GOESCaN, unterliegt jedenfalls bis auf Weiteres allerlei Meinungsverschiedenheiten.

Die Bilder des Willem van Mieris sind gut erhalten und für den frühen Stil des Genannten recht charakteristisch. Schier etwas toll ist aber die Engerth'sche Behauptung, dass Nr. 1022, das von 1683 datirt, schon 1651 nach Wien gekommen wäre. Der Führer von 1892 ist noch nicht hinter das Geheimniss gekommen, dass hier ein Anachronismus vorliegt. Willem van Mieris, von dem das Bild zweifellos herrührt, ist erst 1662 geboren und im Inventar Leopold Wilhelm ist auch in

und Houbraken nebeneinander gesetzt. Eine Stelle in De Bie's gulden Cabinet, die in diesem Zusammenhang angeführt worden ist, kann sich auf das Wiener Bild mit den zwei Figuren beziehen, ohne dass diese Beziehung zu beweisen wäre.

[1]) Vgl. hierzu Repertorium f. Kunstwissenschaft XIII, 451, Nr. 8.

den spätesten Nachträgen keine Spur von diesem Bilde zu entdecken. Im Interesse der Sache wäre es zu wünschen, dass die erwähnte Gedankenlosigkeit aus den Führern und Katalogen verschwinde. Zu den Leydener Feinmeistern gehört, so weit unsere Kenntnisse reichen, auch Pieter Leermans, dem ein Bildchen mit einer alten Dame am Fenster hier zugeschrieben wird. Eine Signatur hat bisher auf diesem Werke niemand gefunden, doch steht es dem signirten Bilde in Kassel genügend nahe, um die Benennung zu rechtfertigen. Eine Copie nach dem Wiener Bilde fand ich im Schloss zu Meiningen, wo man sie als Werk des „Ratzer" verzeichnet hat. Gesicherte, bezeichnete Werke des Leermans finden sich in Brüssel, Kopenhagen, Dresden, Pest und in Kassel.[1])

An diese Feinmalerei reihe ich noch den Monogrammisten C V R an, von dem die Galerie die kleine halbe Figur eines Jünglings besitzt, der zu singen scheint (Nr. 1384). Bei einem neuen wissenschaftlichen Anlauf wird man den Namen wohl in den Urkunden von Leyden oder Rotterdam

---

[1]) Leermans wird schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Nachahmer des Gerrit Dou, ja als sein Schüler genannt. Vgl. Félibien: Etretiens von 1688 (II, S. 245). Zu Leermans siehe auch Eisenmann im Kasseler Katalog, Emil Bloch im Kopenhagener Katalog, Woerman im Dresdener Verzeichniss; Waagen: Treasures of art in Great Britain II (1854), S. 253, kennt ein Concert von Leermans in der Art des Slingelandt. Siehe auch Kleine Galeriestudien und mein Handbuch der Gemäldekunde, wo der Dresdener Leermans abgebildet ist. Im ältesten Inventar der Jäger'schen Galerie in Wien von 1809 steht als Nr. 125: „Frauenzimmer, Portrait von Peter Leermans". Ferner finde ich im Katalog der Sammlung Pachner von Eggenstorf (Wien 1814) „Lermans, Ein Mädchen in einer Laube", Höhe 1′, Breite 9″. Vgl. auch Hirsching's Nachrichten V, S. 240, und Gault de St. Germain: Guide des amateurs de tableaux (1818), S. 74 f.

oder vom Haag auffinden. Es ist ein feines Bildchen, das die Mühe des Nachsuchens lohnen müsste. Ein Maler **Cornelis van Reinsburgh** kommt 1658, 1659, 1660/1 und 1673 in der Leydener Gilde vor. (Vgl. Obreen's Archief V, 221.) Ich will damit keine Benennung des Bildes gegeben haben, da es zur Zeit an der Möglichkeit gänzlich mangelt, zur Vergleichung sichere Werke dieses C. van Reinsburgh heranzuziehen. Hofstede de Groot bestätigt mir die Bemerkung, dass Reinsburgh'sche Bilder bisher gänzlich unbekannt sind.

Jan Tilius mit seinem kleinen Dudelsackpfeifer, der die Zunge herausstreckt, gehört in die Gruppe der Feinmaler. Tilius war Schüler des Slingelandt, was an dem Wiener Bildchen so stark ausgesprochen ist, dass man es einmal in der Eile für Slingelandt nehmen könnte. [1])

Bei den Vanitasbildern des Leonard Bramer sei nur obenhin darauf hingewiesen, dass das British Museum in London eine Bleistiftzeichnung von 1669 von der Hand des-

[1]) 1683 ist Joh. Tielius in der Haager Gilde nachweisbar (vgl. Bredius in Obreen's Archief, Bd. V). Bei Descamps IV, S. 6, ist der Name verdruckt Filius für Tilius. Es wird aber nur unser Tilius gemeint sein. Denn es heisst: „Jean Filius élève de Slingelandt". Vgl. Van Gool's neue Schouburg. Nach Bredius trat Tilius 1683 der Malergilde im Haag bei und ist er 1694 in London nachweisbar (vgl. den Katalog der Dresdener Galerie). Ein sauber durchgebildetes Stückchen von Tilius hängt im Ferdinandeum zu Innsbruck Nr. 633. „Aelterer Mann mit brauner Perrücke (und) in gelbem Schlafrock erhält von einem Mädchen Rosen." (Er scheint sie zurückzuweisen.) Links auf einem Sockel ein Kästchen und zwei Bücher, darauf eine Sanduhr. H. 32×28. (Bez.: I. Tielius P. 1685.) Das Bildchen ist fast stilgleich mit dem Wiener Gemälde. Hell gehalten, besonders in der Carnation des Mädchens. Bei Hoet I, 116, steht „Een Trompetter en Trommelslager van M. Tulius" verzeichnet. Tulius (sprich: Tüliüs), offenbar gleich Tilius.

selben Delfter Malers besitzt, ein Blatt, das demselben Gedankenkreise angehört wie die Wiener Bilder. Diese erhalten dadurch eine hypothetische Zuweisung an dieselbe Schaffensperiode des interessanten Helldunkelmalers.[1])

Der Haarlemer Cornelius Bega ist ein willkommener Gast in der Galerie, obwohl seine Wirthshausscene nicht an die Werke heranreicht, die man eben hier in Wien bei Dr. von Marenzeller sehen kann. Das Bildchen in der Kaiserlichen Galerie befindet sich zudem in einem üblen Zustande, der offenbar schon vor Zeiten durch Unvorsichtigkeit herbeigeführt worden ist.[2]) — Bei Bega erinnern wir uns an ein Bildchen, das als Werk des Jan van Hoogstraeten einigermassen beglaubigt ist (Nr. 927). Es stellt sich als Nachahmung oder Nachempfindung des Bega heraus, was ja allen aufmerksamen Besuchern der Galerie schon beim ersten Rundgang auffallen muss. Würden nicht die älteren Kataloge ausdrücklich die Signatur des Jan van Hoogstraeten erwähnen, so müsste man das Bildchen bei Bega einreihen.

Von holländischen Landschaftsmalern besitzt die Kaiserliche Galerie mehrere charakteristische Proben. Ein nettes Winterbildchen des Hendrick Avercamp ist nicht aufgestellt. Es wurde von mir in der Ambrasersammlung als Werk des Avercamp diagnosticirt und 1893 im Jahrbuch der Kaiserlichen Kunstsammlungen veröffentlicht. Ich vermuthe, dass man das kleine Beispiel der älteren holländischen Land-

---

1) Ueber das Skelet auf dem Wiener Bilde Nr. 709 vgl. meine „Beiträge zu einer Ikonographie des Todes", Sonderabdruck, S. 133, sowie Bode's Studien, S. 351.

2) Eine Abbildung in A. v. Wurzbach's Geschichte der holländischen Malerei, S. 146.

schaftsmalerei bei der zweiten Neuaufstellung berücksichtigen wird.[1])

Ein kräftiges, gutes Bildchen ist der eine Van Goyen (Nr. 857) mit dem beigegebenen später aufgesetzten Monogramm des Philips Wouwerman. Dem Stil nach dürfte dieser Van Goyen um 1640 gemalt sein. Der zweite angebliche Van Goyen konnte mich als solcher nie überzeugen. Er hat mich immer an Hercules Seghers erinnert, an den geistreichen unglücklichen Erfinder des Oelfarbendruckes.

Die Werke des grossen Ruisdael, Hobbema, Everdingen seien hier nur im Vorübergehen erwähnt, da eine neuerliche Würdigung nichts wesentlich Neues ergeben dürfte.

Die frühen Werke des Harmen Saftleven, die hier als interessante Bilder zu sehen sind, haben in den Galeriestudien schon einmal Erwähnung gefunden.

Was die beiden Wijnants betrifft, so ist vielleicht die Beobachtung mittheilenswerth, dass die kleinere undatirte Landschaft Nr. 1391 dem mittleren, vielleicht frühen Stile des Malers angehört, wogegen das grössere, datirte von 1674 die weiche spätere Malweise des Wijnants vertritt.

Bei der Landschaft des Guilliam de Heusch ist bisher übersehen worden, dass sie unverkennbar im Inventar der Galerie Leopold Wilhelm beschrieben ist (als Nr. 631).

An den Aelbert Cuyp hat wohl nie jemand geglaubt, der sich für Dordrechter Malerei interessirt.

Zur kleinen Landschaft, die von Swaneveldt sein soll, aber mit keinem sicheren Bilde dieses Malers auch nur die geringste Verwandtschaft aufzuweisen vermag, bringe ich die bescheidene Erinnerung an eine Notiz in der Chronique des

[1]) In diesem Sinne schrieb auch H. Grasberger im Feuilleton der Wiener Zeitung vom 4. Januar 1894.

arts von 1891 (S. 4 f.), wo das Bildchen dem P. Hattick zugeschrieben ist. Diese Zuschreibung fusst auf einer Signatur, die allerdings durch Putzversuche ganz unscheinbar geworden ist, aber dennoch genügend leserlich dasteht, um zu überzeugen. Noch im Belvedere im „grünen" Cabinet war das unschwer zu prüfen, da man dort die bewusste kleine Landschaft niedrig gehängt hatte, wogegen sie jetzt durch ihre hohe Stellung jedem Verhör entrückt ist.

Auch möchte ich hier daran erinnern, dass der Meister jener kleinen Winterlandschaft, die noch immer als F. H. Mans geführt wird, nach den Forschungen Hofstede de Groot's zu schliessen, Heeremans heisst.

Unter den holländischen Marinemalern, die hier auffallend spärlich gesäet sind, muss ich nur zu dem einen angeblichen Backhuysen etwas anmerken. Es ist das mittelgrosse Bild mit der düsteren Seeküste, das schon Waagen angezweifelt hat (Engerth Nr. 664). Nach mehreren Analogien halte ich das Bild seit etlichen Jahren für eine Arbeit des Lieve Verschuir, dem es namentlich in der Färbung gänzlich entspricht.[1])

Halb Landschaften, halb Figurenbilder sind: Die kleine Landschaft mit den badenden Mädchen von Cornelius Poelenburg, die zwei Gemälde von Uytenbroeck und das kleine hochovale Bildchen mit dem St. Benedictus, der sich ins Dornengebüsch stürzt. Das letztere Bild wird entschieden irrigerweise dem Jan Lys aus Hoorn zugeschrieben. Den Nachweis, wodurch dieser Künstler hier ausgeschlossen erscheint, erbringen mehrere Bilder, die man ihm mit grosser Sicherheit zuschreiben muss. Die Galeriestudien haben davon

---

[1]) Vgl. Kleine Galeriestudien: „Gemäldesammlung in Hermannstadt", S. 10.

schon gehandelt. Vermuthlich ist das Bild von dem erst in neuester Zeit gewissermassen ausgegrabenen Dirck van der Lisse, der ja in den älteren Inventaren fast ausnahmslos mit Jan Lys verwechselt worden ist. Erst Bredius hat das Profil dieses Dirck van der Lisse rein und deutlich herausgearbeitet, so dass man ihm jetzt mit Sicherheit eine ganze Reihe von Bildern zuschreiben kann. Was das Wiener Benedictusbildchen betrifft, so wurde es bei Mechel im Katalog von 1783 einem Künstler zugeschrieben, der ebenso weit von Jan Lys entfernt ist, als er dem Dirck van der Lisse nahe steht, nämlich dem Daniel Vertangen, der ja zur selben Künstlergruppe gehört wie Dirck van der Lisse, wie Poelenburg, Haensbergen, Cuylenborch und später Gerard Hoet. Noch zutreffender als die Mechel'sche Benennung auf Vertangen scheint mir aber die auf Dirck van der Lisse zu sein. Obwohl dieser Künstler gewöhnlich bunter malt als hier das Benedictusbildchen aussieht, gibt es doch auch farblosere Werke von ihm, die dem kleinen Gemälde in Wien sehr nahe stehen. So sah ich vor mehreren Jahren in den Vorräthen der Berliner Galerie einen monogrammirten Dirck van der Lisse, der nicht wenig Verwandtschaft mit dem Wiener Benedictus hatte.

Das schon erwähnte Bild mit den badenden Mädchen von Poelenburg und das zweite vorhandene Werk dieses Künstlers mit der Verkündigung an Maria sind in Engerth's Katalog nicht gerade glücklich bearbeitet. Bei der Künstlergruppe, um die es sich hier handelt und in der ein Meister vom anderen oft so ungemein schwer zu sondern ist, bildet ein echtes Monogramm eine höchst erwünschte, nicht zu unterschätzende Beigabe an einem Bilde. Deshalb bemerke ich neuerdings ganz ausdrücklich, dass die Verkündigung des Poelenburg echt monogrammirt ist mit „ · C · P · F" und

deshalb als gesichertes Werk ein erhöhtes Interesse beansprucht. Katalog und Führer haben das Monogramm übersehen.

Bei den badenden Mädchen des Poelenburg wäre auf eine Wiederholung in der Brera zu Mailand hinzuweisen. Auch ist hier eine Verwirrung zu lösen, die durch Krafft's Katalog eingeleitet und Engerth's Verzeichniss fortgepflanzt worden ist. Die Signatur C P F, die ich eben als Bestandtheil des Verkündigungsbildes festgestellt habe, wird nämlich bei Krafft auf das Bild mit den badenden Mädchen bezogen. Mechel's Katalog hatte es beim richtigen Bilde angegeben. Noch von einer anderen Verwirrung ist hier zu sprechen. Diese bezieht sich auf das schöne männliche Bildniss, welches jetzt dem Pieter Verelst zugeschrieben und unter die Van Dycks hineingehängt ist. In diesem Falle hatte wieder Mechel noch den richtigen Namen genannt, nämlich den des De Vries.[1]) Krafft's Katalog tauft dann um und nennt den Bartolomeus van der Helst als Meister, aus welchem dann Erasmus Engerth einen „Van Elst" machte, der schliesslich noch zum Pieter Verelst werden musste.

Was bisher gänzlich übersehen worden, ist der Umstand, dass unser Bild im Inventar Leopold Wilhelm mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisen ist, und zwar als Nr. 89 der Niederländer:

„Ein Contrafait von Oehlfarb auff Holcz eines Burgers von Antorff, mit Nahmen Kerckhouen, mit einem schwarczen Kläidt vnndt dem Mantel vmbgeschlagen, das Haar vnd der Barth kösstenpraun. — In einer schwartzen Ramen, hoch

[1]) Bald nach Mechel nennen auch noch J. G. Meusel's „Miscellancen artistischen Inhalts" (von 1784, Heft 21, S. 163) den Namen de Vries bei diesem Bilde; ebenso H. Rigler's „raisonnirendes Verzeichniss von der k. k. Gemäldegalerie in Wien" (I, 786, S. 13 f.).

3 Spann 9 Finger, brait $3^1/_2$ Spann. Original vom De Vries."[1])

Was dann die Stilkritik betrifft, so muss das Bild mit sicheren Werken des Porträtmalers De Vries und mit unzweifelhaften Arbeiten des Pieter Verelst verglichen werden, um sicheren Boden zu gewinnen. Von Pieter Verelst[2]) kennt man zahlreiche kleine Bilder mit Sittenschilderungen aus den niederen Ständen. Ein echtes Bild dieser Art ist auch in der Kaiserlichen Galerie zu sehen, Nr. 1347. Ausserdem hat man vom ihm fast lebensgrosse Bildnisse, deren eines, ein signirtes, in der Berliner Galerie hängt. Dieses sichere Berliner Bildniss, das ich zum besonderen Zwecke der Vergleichung mit dem Wiener Kérkhovenbildniss genau geprüft habe, passt ebenso wenig als die kleinen Genrebilder zu dem erwähnten angeblichen Verelst in Wien, der, wie wir gesehen haben, noch im vorigen Jahrhundert als De Vries gegolten hat. Wer ist aber dieser De Vries?

---

[1]) Dasselbe Inventar verzeichnet „von dem De Vries" auch noch das Bildniss eines Jesuiten (Niederländ. Nr. 94), das ich nicht mehr nachzuweisen wüsste.

[2]) Sichere Sittenbildchen des Pieter Verelst kenne ich z. B. in Kassel (Nr. 242 des Eisenmann'schen Kataloges), Pest (besprochen in den Kleinen Galeriestudien), beim Herrn Landesgerichtsrath Peltzer in Köln und bei Frau von Lahousen in Wien. Das Monogramm des Künstlers findet man unter Anderen bei Immerzeel. Von den Bildern, die man ihm aus stilkritischen Gründen zuschreiben muss, nenne ich eines in der Sammlung Fr. Xav. Meyer in Wien und ein auf Brouwer umgefälschtes Bildchen der Galerie zu Karlsruhe (Nr. 254), dessen unzureichende Beurtheilung in Bd. I, S. 12, dieser Studien hiermit berichtigt wird. Das lebensgrosse Brustbild der Berliner Galerie zeigt ausgetüpfelte weisse Lichter, die viel mehr an Dov erinnern, denn an Abraham de Vries. Der fast lebensgrosse Kopf in Wien Nr. 1350 schien mir dem Berliner Verelst nahe, dem Kérkhovenbildniss aber sehr fern zu stehen.

In allerlei Sammlungen gibt es eine Reihe von Bildnissen, die ausnahmslos mit dem Wiener stilgleich oder ganz nahe verwandt sind und die in neuerer Zeit wohl mit Recht auf den Holländer Abraham de Vries bezogen werden. Signirte Bilder dieses Künstlers finden sich in Wien bei Frau Baronin Stummer von 1628, München von 1629, Lille von 1632, Dresden von 1639, Amsterdam von 1640 in der Galerie, sowie im Burgerweeshuis ebendort, Pommersfelden von 1641, Gotha von 1643 und in Rotterdam von 1644. Dass dieser De Vries Abraham geheissen hat, erhellt aus seinem Testament von 1648, wo der Vorname ausgeschrieben ist. Auf den Bildern steht, so weit ich sie kenne, immer nur A. de Vries.[1]) All die genannten Bilder stimmen in der auffallendsten Weise mit dem Wiener Bilde überein. Wir bekennen uns also hier zu dem Holländer Abraham de Vries,

---

[1]) Im Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen (IV, S. 200 f.) wird ziemlich ausführlich von unserem Künstler gehandelt. Aus einigen Versen von J. de Vos geht ebenfalls hervor, dass der Vorname Abraham gelautet hat, und dass Abraham de Vries 1662 bereits verstorben war. Ein Bildniss von diesem de Vries aus dem Besitze des Herzogs von Sagan war vor Jahren in Berlin ausgestellt. Ausserdem werden Bilder von ihm erwähnt in Nîmes, Leyden und bei V. de Stuers im Haag. Auf dem letzterwähnten Werke soll sich der Maler als Rotterdamer bekennen. Zu den Malern De Vries vgl. auch Siret's Journal des beaux-arts von 1861 und 1884, Liggeren II, S. 58, 67, Rubensbulletyn I, S. 74 ff., Repertorium f. Kunstwissenschaft XI, S. 74, und Bredius in seiner grossen Publication über die Amsterdamer Galerie, S. 36. Ueber Abraham de Vries vgl. neuerlich: Chronique des arts et de la curiosité von 1894 und den neuen Katalog der Gräflich Schönborn-Wiesentheid'schen Gemälde. Auf die älteren Kataloge und auf die Abbildungen kann ich hier nicht im Einzelnen eingehen. Von dem Bilde bei Frau Baronin Stummer soll in diesen Studien noch die Rede sein.

obwohl nach der Angabe des alten Inventars ein Herr aus Antwerpen auf dem Bilde in der Kaiserlichen Galerie dargestellt sein dürfte. Dass der Holländer De Vries in Antwerpen Bildnisse gemalt hat, muss aber aus der Inschrift des Bildes bei Frau Baronin Stummer abgeleitet werden. Auf diesem Bilde lesen wir: „Fecit AN(TVE)rpia(e) A. de Vris Hollandus A° 1628." Es ist ein reifer Meister und kein junger Künstler, der dieses Bild und ein anderes von 1629 in der Münchener Pinakothek geschaffen hat. Deshalb werden wir ihn auch streng von einem Maler Adriaen de Vries trennen, der in Antwerpen erst in der Zeit von 1634 auf 35 Meister wurde und von dem einstweilen keine Werke nachweisbar sind.

Das Bildniss Nr. 920, Halbfigur einer Frau in bürgerlicher Tracht, erheischt nothwendigerweise einen kurzen Nachtrag zu den Angaben der bisherigen Verzeichnisse. Angeblich sei dieses Gemälde bezeichnet mit W und darunter 1660. So unbedeutend die Sache scheint, so gibt doch die Beobachtung, dass vor dem W noch ein anderer Buchstabe steht, ein C, wenn auch undeutlich, den weiteren Versuchen, für das Bild einen Namen zu finden, neue Anregung und eine neue Richtung.

Unter den holländischen Figurenbildern sind auch noch zwei Werke, die als Ger. Honthorst katalogisirt sind, mit ergänzenden Noten zu versehen. Christus vor Pilatus (Nr. 923) kommt mehrmals vor, worüber im französischen Katalog der Petersburger Galerie nachzulesen ist. Das Original befindet sich nämlich in der genannten Gemäldesammlung. Auch der heilige Joseph, vom Engel zur Flucht gemahnt (Engerth Nr. 926), kommt anderwärts nochmals vor, allerdings nicht unter der Benennung Honthorst, die auch wirklich nicht sicher ist, sondern als Werk des Abraham Bloemaert, und zwar in der Berliner Galerie (Nr. 722).

Bevor ich schliesse, noch Andeutungen über Bilder, die aus der niederländischen Abtheilung zu entfernen wären. Von den zwei Ambergers war schon die Rede. Eine ziemlich einleuchtende Copie nach Kranach (Nr. 1058) wird ebenfalls anderwärts einzureihen sein. Bei Elliger kann man sich für die Einfügung bei den Deutschen oder bei den Niederländern in der Nähe des Lairesse entscheiden. Keinerlei Zweifel über die passende Zuweisung an die Abtheilung der Deutschen gibt es aber bei dem angeblichen „Joh. Kopf" der neuen Aufstellung von 1892. Dieses Bild, einen Kupferstich nachahmend, ist in der Literatur bis 1877 herauf als Werk des Strassburgers Stosskopf bekannt (von Sandrart bis zu Woltmann). Sein Name steht recht deutlich auf dem Bilde zu lesen und ist im Zusammenhange mit den Angaben der Prager Inventare aus dem vorigen Jahrhundert gar nicht misszuverstehen. Das Bild ist übrigens herzlich unbedeutend, wenn auch nicht so schwach, wie zwei Stillleben von demselben Maler auf Stein, die gegenwärtig nicht ausgestellt sind (bei Mechel erwähnt, später in der Schatzkammer und Ambrasersammlung).

Dass hingegen, gewissermassen als reichlicher Ersatz für das Entfernte, allerlei Gemälde, die gegenwärtig fern von der niederländischen Abtheilung zu suchen sind, bei der Neugestaltung der Galerie heranzuziehen wären, wurde schon oben an mehreren Stellen angedeutet. In den älteren Verzeichnissen der Kaiserlichen Gemäldesammlung sind so viele augenscheinlich bedeutende Werke verzeichnet, deren Schicksale seit längerer Zeit im Dunkel liegen, dass man von einer wissenschaftlichen Durchforschung der Vorräthe allerdings neue Aufschlüsse erwarten darf, und zwar manche Bereicherung für die Galerie oder wenigstens einigen Gewinn für die Ge-

schichte derselben. Hat doch die jüngste Neuaufstellung der Italiener den Beweis erbracht, dass vorher allerlei Beachtenswerthes unaufgestellt geblieben war.

Durchblättere ich die Bogen dieser Studie, so bemerke ich zunächst einmal, dass es gewiss nicht überflüssig war, den Niederländern in der Wiener Galerie gegenwärtig eine erneuerte Aufmerksamkeit zu widmen; dann aber drängt sich mir auch die beschämende Erkenntniss auf, dass noch ungeheuer viel ungelöste Fragen übrig bleiben, dass wir durch die vorliegende Studie eigentlich erst zu einem Anfange hingeleitet worden sind. Manches konnte hier nur vermuthungsweise ausgesprochen werden. Hie und da musste ein hingeworfener Gedanke vorläufig für eine ganze Untersuchung eintreten, ein Ausblick auf künftige Arbeit für fertige Ergebnisse. Eine lebendige, gesunde Wissenschaft wird mir dies zugute halten. Ohne Vermuthungen kein Fortschritt, ohne vorhergegangenes Ausblicken auf Unbekanntes keine Anregung zur Arbeit, keine neuen Funde. Im Keime ist jedes Forschungsergebniss Vermuthung oder vorläufige Absicht gewesen; ohne Keime aber kein Wachsthum, keine Blüthe, keine Frucht. Wenn die Keime hier nicht in allen Fällen zur vollen Entwickelung gebracht sind, so lag dies nicht allein in der Unbegrenztheit von derlei Studien überhaupt, sondern hauptsächlich an dem Termin, der für die Vollendung der Arbeit einzuhalten war, einem Termin, welcher durch äussere Umstände festgestellt wurde. Die bevorstehende Neuaufstellung der niederländischen Abtheilung gebot es, in der endlos fortlaufenden Forschung einen Abschnitt zu machen und das verhältnissmässig rasch zu veröffentlichen, was ich eben bisher an Kenntnissen über den Gegenstand gesammelt hatte.

Und sogar von diesem musste schliesslich manches wegbleiben, was sich nur in ganz trockener Aufzählung hätte mittheilen lassen.

Vielleicht sind aber auch so genug sichere Ergebnisse geboten worden, um die Daseinsberechtigung dieser Studie zu erweisen und die gute Sache, der die Bemühungen gewidmet waren, zu fördern.

Von Abbildungen wurde in diesem Hefte gänzlich abgesehen, da es für eine eingehende Benützung vor den Bildern selbst berechnet ist. Man stand vor der Entscheidung, entweder mehrere hundert Gemälde nachbilden zu lassen oder gar keines. Ein putziges Einschalten einiger Hauptbilder, die ohnedies jeder Kunstfreund in irgend einer Nachbildung besitzt, schien mir im Hinblick auf die Beliebtheit der Wiener Galerie ebenso überflüssig als werthlos bei Berücksichtigung der wissenschaftlichen Zwecke, die von den Galeriestudien verfolgt werden.

Wien, am 2. Januar 1895.

Register.

Zu verbessern: Auf S. 4 ist zur Anmerkung nachzutragen, dass ein knapper Auszug aus den Mittheilungen des Vortrages im Wissenschaftlichen Club im Monatsblatte der genannten Gesellschaft veröffentlicht worden ist (in der Nummer vom 15. December 1894). — S. 8, Z. 15 zu lesen: an, statt auf.

Die gräflich Schönborn-Buchheim'sche Gemäldesammlung in Wien.

Lady Montague verbrachte im Jahre 1716 einige Wochen in Wien. Manches Lesenswerthe über ihre Wiener Eindrücke ist von ihr zu Papier gebracht worden. Sie war damals gelegentlich im gräflich Schönborn'schen Palast zu Gaste und gewann dort offenbar von der Pracht des Hauses, von der Ausstattung des Inneren eine hohe Meinung. Allerlei Kunstgegenstände werden von ihr erwähnt, wie sie denn auch die Gemälde nicht übersieht, welche sie in den Wohnräumen vertheilt fand. Als den damaligen Aufbewahrungsort jener Kostbarkeiten müssen wir uns den Schönborn'schen Gartenpalast in der alten Alservorstadt vorstellen, der gegenwärtig, nicht wenig umgestaltet, die Hochschule für Bodencultur beherbergt. In den Salomon Kleiner'schen Prospecten von Wien (1737, IV., Tafel 24, 25) ist das Palais abgebildet, das in der Wiener Ortsliteratur oft genannt ist.[1])

[1]) Vgl. „Lettres of the right honourable Lady M—y W—y M—e." Paris, Didot. S. 15, Brief vom 8. September 1716: „Count Schoonbourn's villa is one of the most magnificent; the furniture all rich brocades, so well fancied and fitted up, nothing can look more gay and splendid; not to speak of a gallery full of rarities of coral, mother of pearl, and throughout the whole house a profusion of gilding, carving, fine paintings, the most beautiful porcelain, statues of alabaster

Wie zahlreich die Gemälde waren, entnehmen wir einem Verzeichnisse, das im Jahre 1746, den gesammten gräflich Schönborn'schen Bilderbesitz zusammenfassend, im Druck erschienen ist. In den meisten Räumen waren durchschnittlich etwa 10 Bilder. Im „Bilderzimmer" gab es, das Deckengemälde eingerechnet, 41 Nummern und „in der grossen Galerie" hingen 37 Bilder, unter denen sich auch der grosse Rubens: Neptun und Amphitrite, befand.[1]) Im Ganzen waren es gegen 160 Bilder.

Der grosse Jacob Jordaens und die Madonna des Van Dyck sind offenbar damals auch schon in Schönborn'schem Besitz gewesen, sowie der prächtige Jan Brueghel, zwei Bildnisse von Holbein, die heilige Katharina von Carlo Dolci, und die meisten Rembrandtisten. Das grosse Simsonbild des Rembrandt selbst war aber noch nicht in Wien. Vor-

---

and ivory, and vast orange and lemon trees in gilt pots." Ueber die Lage des Gartenpalastes vgl. Weiskern's „Beschreibung der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien" (1770), II, S. 161. Alsergasse. Eine der damaligen Alsergassen entsprach der heutigen Laudongasse, in welcher das Gebäude liegt. Auf alle Pläne und Bücher einzugehen, die den Gartenpalast verzeichnen, ist hier nicht beabsichtigt, wo es sich doch um die Gemäldesammlung handelt. Siehe übrigens weiter unten bei den Erwähnungen De Freddy's und Hofbauer's. In neuester Zeit hat A. Ilg auch vom Schönborn'schen Gartenpalast gehandelt, vgl.: „Die Fischer von Erlach" (S. 376 f.).

[1]) Vgl. die „Beschreibung des fürtrefflichen Gemähld- und Bilder-Schatzes, welcher in denen Hochgräflichen Schlössern und Gebäuen Deren Reichsgrafen von Schönborn, Buchheim, Wolfsthal etc., sowohl im Heil. Röm. Reich als in dem Ertz-Herzogthume Oesterreich zu ersehen und zu finden . . . von einem Diener . . ." Würzburg, 1746. Der Abschnitt über die Wiener Galerie ist abgedruckt und mit Anmerkungen versehen in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. XXVIII.

herrschend waren Maler zweiten und dritten Ranges, wie Cavaliere Liberi, Luca Giordano, Hammilton und geringwerthige Meister, wie „Oswald" (wohl ist Oswald Onger gemeint), „Allmacher", Saeys, Kühn (vermuthlich identisch mit Kien), Merian, Strudel, Stampart.[1])

Seit 1746 hat sich die Zusammensetzung der Galerie gründlich geändert. Das Hauptbild, die Blendung Simsons von Rembrandt, trat im Laufe des 18. Jahrhunderts ein. Manches kam aus dem Schlosse Schönborn (in Niederösterreich bei Mallebern) nach Wien. Die mittelmässigen Bilder wurden ausgemustert, einige gute verkauft.

Schon in den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts war der Charakter der Sammlung ein ganz anderer, und heute sind in der Wiener Sammlung kaum mehr einige Dutzend Bilder von denen vorhanden, die 1746 katalogisirt worden sind. Auch den Standplatz hatte die Galerie gewechselt, die nach 1800 aus dem Palais in der Vorstadt in den Palast in der Renngasse gebracht worden war, in den sogenannten Schleglhof,[2]) in welchem noch heute die Bilder aufgestellt sind.

[1]) Zu Allmacher und Kühn vgl. das neue „Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitz", Pommersfelden 1894. Ueber Saeys haben die kleinen Galeriestudien schon Auskunft gegeben. Die übrigen Namen finden sich in den meisten Nachschlagebüchern.

[2]) 1846 wurde das Stadtpalais ziemlich eingreifend erneuert, vgl. Schimmer, Häuserchronik von Wien, S. 39, Nr. 155 (I. Numerirung von 1771 Nr. 375, II. von 1822 Nr. 162). Siehe auch Hofbauer, „Die Alservorstadt", S. 42. Kisch, „Strassen und Plätze Wiens" (647), schöpft aus den genannten Quellen. Siehe neuerlich Ilg, „Die Fischer von Erlach", S. 376 — Eine alte Ansicht des Stadtpalais ist nach J. E. Fischer v. Erlach gestochen von Joh. Adam Delsenbach und eine andere nach Salom. Kleiner von J. A. Corvinus.

1781, als die Galerie noch im Gartenpalast war, gaben Johann Georg Meusel's „Miscellaneen artistischen Inhalts" (Heft VI, S. 32) eine zusammenhängende Nachricht über die Galerie. „Keiner von den Beschreibern der Wienerischen Merkwürdigkeiten", so heisst es dort, „ . . hat noch von der kostbaren Schildereyen-Sammlung gesprochen, die in dem gräfl. Schönborn'schen Gartenpalaste in 7 bis 8 Zimmern aufgehängt ist . . . . Der Haupt-Fond dieser Sammlung rührt von dem grossen Reichs-Vicekanzler Friedrich Carl von Schönborn her, der als Bischof zu Bamberg und Würzburg starb." Meusel geht hierauf zu Rembrandt's Simson über, gibt aber leider kein Verzeichniss der Bilder.[1])

De Freddy sah (in der Zeit gegen 1800) die Galerie ebenfalls noch im Vorstadtpalais. Er spricht in bewundernden Ausdrücken, vermuthlich hier wie anderwärts seine Ziffern zu hoch greifend, von etwa 600 Gemälden, die in 8 Räumen vertheilt waren. Eine Diana und ein Eccehomo von Guido Reni, der Simson des Rembrandt (unter Hinweis auf den Stich von Ferdinand Landerer), das Neptunbild des Rubens und eine Geburt der Venus von demselben Meister werden besonders hervorgehoben. De Freddy nennt ausserdem noch einen Cupido, der damals dem Van Dyck zugeschrieben war, zwei Bildnisse von der Rosalba Carriera, ferner die Namen van der Werff, David Teniers und Jagdbilder von „Hamilton".[2])

---

[1]) Auf Meusel's Angaben gehen einige Worte zurück in F. Nicolai's Beschreibung einer Reise (von 1781), Bd. IV (1784), S. 509.

[2]) Vgl. De Freddy, „Descrizione della cità di Vienna" (1800) II., S. 114. Im „sobborgo Alstergrund" Herrngasse Nr. 49 lag das Gartenpalais (früher Alsergasse 14).

Das reichliche Lob, das de Freddy der Schönborn'schen Galerie spendete, wurde nicht getheilt von Küttner, der von ihr in einem Briefe vom November 1798 (erschienen 1801) handelt und offenbar durch die vielen mittelmässigen Bilder verstimmt wurde, welche damals die Wände noch grösstentheils füllten. Er fand nur wenige, die nach seiner Ansicht eine „ehrenvolle Erwähnung" verdienten. „Ich bemerkte mehrere gute Landschaften, einige schöne Blumenstücke, einen Carlo Dolce von einer Grösse, wie man sie höchst selten sieht, einen sehr grossen Jordans und Rubens . . . das Hauptstück aber . . . welches allein einer Galerie werth ist, ist der berühmte Simson von Rembrandt".[1])

„Wien's lebende Schriftsteller" (von 1820), die „Merkwürdigkeiten . . von Wien" des Jahres 1822 und die späteren Quellen beschreiben die Galerie schon als Zierde des Stadtpalastes in der Renngasse und geben die Zusammensetzung der Sammlung so an, wie sie es, einige Ausnahmen abgerechnet, noch heute ist.[2]) Zu Anfang der Zwanzigerjahre hatte eine Durchmusterung der Galerie stattgefunden, wie uns Rochlitz erzählt,[3]) der sich nach der

---

[1]) Vgl. Küttner, „Reise durch Deutschland" (1801) III, 204 ff. Mit dem grossen Rubens kann nur das Neptunbild gemeint sein. — Bald nach Küttner war C. Bertuch in Wien, der die Galerie wegen der unruhigen Zeiten unzugänglich fand (siehe Bertuch: Bemerkungen auf einer Reise von Thüringen nach Wien im Winter 1805 bis 1806).

[2]) F. H. Böckh's „Merkwürdigkeiten von Wien" haben den Abschnitt über die Wiener Galerien unverändert aus der früheren Publication „Wien's lebende Schriftsteller" herübergenommen.

[3]) Friedrich Rochlitz, „Für ruhige Stunden", Bd I (1828). — Brief aus dem Jahre 1822, S. 122 ff. „Der jetzige Graf hat . . . kürzlich . . . . . . das Meiste auf seine Schlösser bringen lassen." Das Gute sei in Wien zurückgeblieben.

Sammlung eingehend erkundigt hatte. Einen Katalog aus jener Zeit gibt es nicht, doch sind die Angaben bei Rochlitz und noch mehr die in Hormayr's „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" von 1830 so reichlich, dass sie ein Verzeichniss nahezu ersetzen.[1])

Tschischka's „Kunst und Alterthum in Wien", A. Schmidl's „Wien wie es ist" (2. Aufl. 1837) geben keine ausführlichen Besprechungen der Galerie, die später von A. R. v. Perger in den „Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst" (1853, Nr. 38) eingehend gewürdigt und in den „Kunstschätzen Wiens" (1854) oftmals erwähnt wird. Von geringem Belang sind die einschlägigen Capitel in „Wiens Kunstsachen" (Wien 1856, Verlag von L. W. Seidel), in Herm. Alex. Müller's „Die Museen und Kunstwerke Deutschlands" (Leipzig, J. J. Weber 1858) und bei A. Lavice, „Revue des Musées d'Allemagne" (1865). Bei Lavice ist aber wenigstens eine ansehnliche Reihe von Bildern genannt, wie denn auch Waagen in den „vornehmsten Kunstdenkmälern von Wien" (Bd. I, 1866) die allerwichtigsten Stücke der Galerie bespricht. Immerhin setzt sich auch hier aus den Angaben verschiedener Autoren, die bald Wichtiges, bald Unwichtiges nannten, eine Art Verzeichniss der Galerie zusammen, das uns über den Bilderbestand in den Fünfziger- und Sechzigerjahren unterrichtet. Seit Waagen ist die Galerie oft genug in der Literatur erwähnt worden. In der ersten Hälfte der Siebzigerjahre gab es in Wien eine Zeit, die allerlei Kunstfragen und nicht wenig auch die Gemäldesammlungen in Bewegung brachte. Die Weltausstellung und

[1]) Hierzu Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. XXVIII, S. 124 ff., wo die erwähnten Angaben in Katalogform gebracht sind.

die Börsenkrisis von 1873 warfen Licht und Schatten auf alle Wiener Kunstangelegenheiten. Die Literatur beschäftigte sich damals wieder mit den Wiener Kunstsammlungen, unter denen stets auch der gräflich Schönborn'schen Galerie ein ehrenvoller Platz eingeräumt wurde.[1]

Dann war wieder im Jahre 1881 viel von der Galerie Schönborn die Rede, aus Anlass des Rubens'schen Neptunbildes, das bekanntlich damals an die Berliner Galerie verkauft worden ist. Ungewöhnlich reich ist die Literatur, die sich an dieses Bild knüpft. Zum Theile ist sie polemischer Natur. Man hatte nämlich in der richtigen Erkenntniss, dass das Neptunbild keine eigenhändige Arbeit des Rubens ist und dass die Thiere darauf geistlos behandelt sind, sogar die Herkunft aus dem Atelier des Meisters geleugnet, was mir ganz und gar nicht der Wahrheit zu entsprechen scheint. Man weiss ja, dass der Begriff Rubens sehr dehnbar ist, da der Meister viele Hilfskräfte beschäftigte. Erfindung, Composition und allerletzte Ueberarbeitung geht bei vielen Bildern auf Rubens zurück, an denen er selbst nur wenig gemalt hat. Man liess und lässt sie allerwärts als „Rubens" gelten, obwohl man ebenso sehr in der Werthschätzung, als in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung sehr wohl darauf Rücksicht nimmt, ob Rubens viel oder wenig Antheil an einem solchen Bilde hat.[2] Im vorliegenden Falle ist der Antheil keineswegs sehr gross.

---

[1]) Vgl. E. Ranzoni, „Malerei in Wien" (1873), S. 77 ff., und E. Winkler, „Technischer Führer durch Wien" (1874), II, S. 12.

[2]) Die meiste Literatur über dieses Bild habe ich zusammengestellt in den Ber. u. Mitth. des Wiener Alterthumsvereines, XXVIII, S. 121 f. Hier möchte ich betonen, dass es 1830 in Hormayr's Archiv als Schulbild angesehen wird. Lavice in der Revue des

Seit jener Polemik, ja seit der Literatur der Siebzigerjahre ist nur mehr selten in zusamenhängender Weise über die Galerie Schönborn geschrieben worden. Ein ganz knapp zusammengefasster gedruckter Katalog wurde 1882 ausgegeben. Einmal kam auch die „Wiener Abendpost" in kritischer Weise auf die Galerie zu sprechen und viele Bilder sind einzeln im V. A. Heck'schen Werke „Die Galerien von Wien" besprochen.[1])

Musées d'Allemagne (525) hält es dagegen für ausgezeichnet, „Ensemble d'un charmant effet". Ce tableau est la pièce capitale de la galérie". Der Hauptstreit um die Echtheit spielte sich im März und April 1881 ab. Damals nahmen auch viele Tagesblätter von der Sache Notiz. Zur Literatur noch J. Smith cat. rais. II. 1097 (Beschreibung nicht nach dem Original). Eine alte Antwerpener Copie in der Gothaer Galerie Nr. 42, eine Wiederholung von Smith erwähnt bei Lord Lyttelton. Nach W. Burger Trésors d'art en Angleterre, S. 236, hat auch Tenier das Bild copirt. Neuerlich noch zu nennen: Kunstchronik XVI, S. 593, Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XVII., S. 165 ff. (mit Holzschnitt aus Bong's Anstalt). Bei Rooses: l'oeuvre de Rubens III (wo auch eine Abbildung nach Schmutzer's Stich zu finden ist) werden mehrere alte Copien des Bildes erwähnt Eine Abbildung auch in Perger's „Kunstschätze von Wien". Eine kleine Phototypie nach einer Aufnahme der photographischen Gesellschaft in Berlin bei Muther im Cicerone durch die Berliner Galerie, S. 234, wo auch auf die „Kölnische Zeitung" vom 26. April 1881 und auf die „Gegenwart" desselben Jahres hingewiesen wird. — Ein bei Hoet (I, 321) erwähntes Bild gleichen Inhaltes scheint des geringen Preises wegen nicht mit dem Berliner identisch zu sein.

[1]) Vgl. „Catalog der Gemälde-Galerie Sr. Erlaucht des Grafen Schönborn-Buchheim in Wien, I, Renngasse Nr. 4", Wien 1882, ferner „Wiener Abendpost" vom 31. December 1892 (Feuilleton) und „Wiener Galerien" (Heliogravuren von J. Löwy im Verlage von V. A. Heck in Wien mit Texten von mehreren Wiener Schriftstellern), ein Werk, das heftweise erschienen ist und 1893 abgeschlossen wurde. Auf die zahlreichen Führer durch Wien und ähnliche Bücher kann hier nicht eingegangen werden.

Erwähnungen von einzelnen Bildern, wie wir sie zerstreut in den Künstlerlexica und in der kunstgeschichtlichen Literatur vorfinden, sollen bei der Besprechung einzelner Bilder benützt werden. Hier sei nur noch des Umstandes gedacht, dass mehrere werthvolle Gemälde aus der Galerie verkauft worden sind, so das oben besprochene Neptunbild des Rubens und ein guter Holbein nach Berlin, ein ehedem als Rembrandt angesehenes Bild „Lasset die Kleinen zu mir kommen" an Suermond nach Aachen, von wo das Bild (das dem Bernard Fabritius sehr nahe steht) in die National-Gallery nach London kam.[1]) Eine alte Copie nach diesem Bilde hat sich auf dem Festlande erhalten. Ich fand sie vor einigen Jahren in einem der grossen Corridore der Residenz in Würzburg. Schon um die Mitte der Vierzigerjahre waren Bestandtheile der Galerie verkauft worden, wie Hoser im grossen Katalog seiner eigenen Sammlung (1846) berichtet. Hoser erwarb einen Momper aus der Wiener Schönborn-Galerie und bemerkt über diese Folgendes: „Ausgezeichnete Gemälde-

---

[1]) War schon 1746 in der Galerie, laut Katalog. Gestochen von C. E. C. Hess und 1866 radirt von Leopold Flameng für die Gazette des beaux arts Vgl. auch Smith: Catal. rais. Rembrandt Nr. 81 und W. Burger in der Zeitschrift für bildende Kunst, I, S. 196, sowie Tschudi und Pulszky, Pester Galerie, S 10. Ueber die Enttäuschung nach dem Ankaufe dieses vermeintlichen Rembrandt's um 7000 L 1866 für die Londoner Nat.-Gal spricht Redford in den „Art Sales" (Einleitung, S. XXII). In der Nat-Gal. zu London als Nr. 757. Das Bild ist mehrmals in der älteren Literatur erwähnt, so bei Rochlitz, „Für ruhige Stunden" 1822, S. 125 f., bei F. H. Böckh, „Merkwürdigkeiten von Wien", S. 330. — 1830 in Hormayr's Archiv, noch 1858 bei H. A. Müller, Museen Deutschlands, neuerlich bei A. v. Wurzbach, „Gesch. d holl Mal.", S. 111. De Groot hält den Rembrandtisten für denselben, der das Ecce-homo-Bild in Pest gemalt hat

sammlung in Wien, zum Theile veräussert in neuester Zeit" (S. 117 und 203). Das Bild von Momper, eine Gebirgslandschaft mit Einsiedlern, hat man jetzt im Rudolfinum in Prag zu suchen (Nr. 483).

In eingehenderer Weise, als es eben geschehen ist, die Geschichte der Galerie zu behandeln, würde reichliches veröffentlichtes archivalisches Material erfordern. Daran fehlt es aber heute noch. Ich musste mich damit begnügen, an der Hand der gedruckten Nachrichten die wichtigsten Schicksale der Galerie festzustellen.

Wir wenden uns nun zu den Bildern selbst, die hier nach der gegenwärtigen Reihenfolge der Nummern besprochen werden.

Nr. 1. Vielleicht von Cornelis Decker: Landschaft mit einem Flusse, der sich gegen links in die Ferne hinzieht. Am flachen Ufer rechts Gruppen von hohen Laubbäumen und Sträuchern, zwischen denen durch man auf ein Haus blickt. Auf dem Wasser mehrere Boote. Etwas dunstige Atmosphäre. (Br. 0·72, H. 0 54, Photographie von J. Löwy. Heliogravure in Heck's Galeriewerk.) An dem Kahne links wird eine Bretterfügung gelegentlich für eine Signatur gehalten. Thatsächlich findet sich aber keine Inschrift auf dem Bilde, das ohne Begründung eine Zeit lang dem Jan Porcellis (auch Percelles) zugeschrieben war. Eine vollkommen befriedigende Bestimmung des Bildes fällt schwer. Aber an Decker's weiche Bilder, deren eines z. B. in der Pester Galerie zu sehen ist, werde ich hier nicht nur durch die fast genau wiederholten Baumformen, sondern auch durch die schleierige Stimmung erinnert. Unter den Zeitgenossen Jacobs van Ruisdael ist Decker (seine früheren harten Bilder ausgenommen) so ziemlich derjenige, welcher

den wolligsten Baumschlag malt. Man erinnere sich an den Decker der Hamburger Kunsthalle und an zahlreiche andere, die da und dort zu sehen sind.[1])

So weit ich nun die Kunstweise des Jan Porcellis, des berühmten holländischen Seemalers, kennen gelernt habe, ist sie eine ganz andere, als sie uns auf dem Bilde hier entgegentritt. Gerade in der Wiener Schönborn-Galerie haben wir ein monogrammirtes Werk des J(an) Porcellis zur Verfügung, um eine Vergleichung durchzuführen, die es jedenfalls ausschliesst, dass die Flusslandschaft Nr. 1 von demselben Porcellis sein kann.[2])

Indes darf nicht verschwiegen werden, dass die Angelegenheit mit den verschiedenen Malern namens Porcellis

---

[1]) Der Decker in Pest ist abgebildet in meinem Handbuch der Gemäldekunde (S. 175) Zahlreiche andere Werke des Künstlers sind in der Reihe dieser Studien schon erwähnt worden. Vor einigen Jahren war ein hart gemaltes, mit 1642 datirtes, also sehr frühes Bild im Wiener Kunsthandel zu sehen (vgl. Ber. u. Mittheilungen des Wiener Alterthumsver. XXVIII) Ein signirtes, ebenfalls früh fallendes Werk sah ich beim Geh. Rath Michel in Mainz. Das Bild von 1669, das in der Kl. Gal.-Stud. Bd. I, S. 171, erwähnt wurde, ist 1895 aus H. O. Miethke's Besitz in den von Jakob Herzog in Wien übergegangen.

[2]) Zu Porcellis vgl. W. Schmidt im Repertorium für Kunstwissenschaft I, S. 68 und 412. Kleine Monographie. (Das Monogramm *I. P.* ist mehrdeutig und kommt auch dem Jan Peters zu.) Siehe ferner V. d. Willigen, artistes de Haarlem S. 242 f, Bode in der Zeitschrift f. bildende Kunst VII, 176 f., Jahrbuch der königl preuss Kunstsammlungen IV, S. 204 ff., W. Schmidt in Lützow-Seemann's Kunstchronik VIII, Sp. 29. Bei Hoet-Terwesten, „Catalogus of namlyst van Schildereyen" 1752 ff. kommen zahlreiche Bilder von „Percellis" vor. Vgl auch Houbraken I, 213, und Hoogstraeten: Inleyding, S 238. Neuerlich De Groot in „Arnold Houbraken und seine groote Schouburg", S. 74, und A. Bredius in der Publication: Die Meisterwerke des Ryksmuseums zu Amsterdam.

und Percellis nicht gerade durch übergrosse Klarheit ausgezeichnet ist. Meine Ansicht, dass unser Bild zu den weichbehandelten Werken des Cornelius Decker gehört, habe ich schon vor mehreren Jahren zum Ausdrucke gebracht.[1])

Ein Gedankengang, den ich späterhin verlassen habe, war dahin gerichtet, das Bild als eine alte Copie nach einem grösseren Werke des Van Goyen anzusehen. In der Zeit zwischen ungefähr 1645 und 1650 hat Van Goyen mehrere grosse Breitbilder gemalt, die wenigstens im Ton und in den allgemeinen Formen, besonders der Bäume, zu dem vorliegenden kleinen Bilde passen würden. (Ein derlei grosses Bild von 1645 befindet sich in der Amsterdamer Galerie, Nr. 405, eines von 1646 in der Sammlung C. F. Mautner Ritter von Markhof in Wien, ein weiteres von 1650 in Lille.) Kleine Van Goyens dieser Art sind mir noch nicht aufgefallen, weshalb ich das Bild niemals auf Van Goyen selbst bezogen habe.

2. Vermuthlich von Paulus van Hillegaert dem älteren (geb. 1595 oder 1596, gestorben zu Amsterdam 1640. Nach Bredius): Belagerung von Herzogenbusch durch oranische Truppen. (Holz, parquettirt. Br. 1·02, H. 0·62. — Photographie von J. Löwy.) Galt bisher als Werk des Esaias van de Velde, dem ich es aber unter keiner Bedingung lassen kann. Die Angabe des Kataloges von 1882, dass die Belagerung von Herzogenbusch hier dargestellt ist, erweist sich als richtig. Sie wurde mir vor Jahren von Dr. De Vries A-zoon und neuerlich wieder von De Groot bestätigt. Die dargestellte Stadt mit ihrer gothischen, hoch aufragenden Kathedrale ist Herzogenbusch, Bois le Duc. 1601 und 1603 war die Stadt vergebens belagert worden. Erst 1629, nach

[1]) Vgl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. XXVIII.

monatelanger Einschliessung, konnte Prinz Friedrich Heinrich von Oranien ihrer Herr werden. Unser Bild fällt dem Stile und den Costümen nach um 1630. Also kann man nur an die Belagerung von 1629 hier denken, nicht an die Episoden von 1601 und 1603. Offenbar ist ein vorübergehender Erfolg der belagerten spanischen Truppen zur Darstellung gebracht; denn wir befinden uns im verschanzten Lager der Angreifer und sehen als wichtigste Scene des Bildes, wie ein Officier schwer verwundet zusammengesunken ist und von zwei Soldaten unterstützt wird. Da nun aber das endliche Ergebniss der Belagerung doch das Unterliegen der spanischen Truppen bildete, lässt sich aus der vorliegenden Darstellung keinerlei sicherer Schluss auf die Parteistellung des Malers erzwingen. Bessere Aufschlüsse gibt der Stil des Bildes, der sofort die Namen der Schlachtenmaler Peeter Snayers, Esaias van de Velde und Paulus van Hillegaert bei uns wachruft. Freilich werden wir den Südniederländer Snayers bald ausschliessen, da er gewöhnlich in der Farbe frischer und im Vortrage breiter ist. Esaias van de Velde hat schon etwas mehr Aussichten, durchzudringen; wenigstens sind einige Gesichter auf unserem Bilde ziemlich fett holländisch modellirt. Doch ist das Ganze nicht körnig genug gemalt, nicht genug stimmungsvoll gefärbt, um als Werk des Esaias van de Velde zu überzeugen. Verfolgen wir den Stil dieses Meisters von seinen frühen datirten Arbeiten bis in seine letzte Zeit (der Künstler starb 1630), so müssten wir eine beispiellose Stilwandlung im ungefähr letzten Lebensjahre ganz gewaltsam annehmen, wollten wir ihm das Wiener Bild zuschreiben.[1]) Dagegen sagt mir eine Vergleichung, die

---

[1]) Man vergleiche das frühe Bild von 1614 im Haag, das von 1615 im Leipziger Museum, die zwei Rundbildchen der weiland Galerie Habich von 1618, das Eislaufbildchen von 1618 in München,

ich allerdings im Gedächtnisse vornehme, dass die nächste Verwandtschaft obwaltet zwischen der Wiener Belagerung von Herzogenbusch und den sicheren Bildern des Hillegaert im Ryksmuseum zu Amsterdam, sowie mit einem kriegerischen Bilde ebendort, das erst jüngst den Namen Hillegaert erhalten hat, früher aber als Werk des Esaias van de Velde geführt wurde (Nr. 1491 des Führers von Bredius). Ich habe mir das letztere Bild vor einigen Jahren mit der Bemerkung „kaum Esaias van de Velde" notirt. Dieses gehört auch demselben Darstellungskreise an, wie das Wiener Bild. Denn es bringt den Abzug der spanischen Truppen von Herzogenbusch, wie er am 14. September 1629 stattgefunden hat, zur Darstellung. (Im grossen Amsterdamer Katalog von 1880 ist dieses Bild als Nr. 362 eingehend behandelt.) Mir will es scheinen, dass die Wiener Darstellung gelegentlich einmal nach dem falsch benannten Amsterdamer Bilde getauft wurde. Nunmehr, nachdem auch das Amsterdamer Werk dem Hillegaert zugeschrieben worden ist,[1]) fällt für mich jeder Grund weg,

---

dann unter anderen das Bild von 1621 bei Jac Fischer in Mainz, das von 1622 in Aachen, das von 1623 in Rotterdam, von 1624 und 1625 im germanischen Museum zu Nürnberg. Endlich ziehe ich eine allerdings schon etwas verblasste Erinnerung an den kleinen Esaias van de Velde von 1629 der Hamburger Kunsthalle zu Rathe, der aus der genannten Sammlung abhanden gekommen ist Es war eine kleine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern, die mir von Herrn Director Lichtwark als verhältnissmässig kräftig und breit gemalt, wie frühe Van Goyen's geschildert wird Das passt nicht zu dem Bilde bei Schönborn in Wien. Mehrere datirte Bilder des Künstlers, von denen Woermann (Gesch. d. Mal., III, 622) berichtet, sind mir entweder nicht vom Sehen aus bekannt, oder, obwohl notirt, nicht mehr im Gedächtnisse.

[1]) Im Sommer 1895 theilte ich meine Bedenken über den angeblichen Esaias van de Velde in Amsterdam brieflich meinen holländischen Freunden mit. De Groot schrieb mir darauf hin, dass man

beim Wiener Bilde noch an Esaias v. d. Velde zu denken.

3. Angeblich Verschuring: Reitergefecht. Kampf um eine Fahne (0·74 × 0·53). Erinnert an breit gemalte Arbeiten des Jan van Hughtenborch.

4. Vermuthlich von Benjamin Cuyp: Schlachtgemälde, grosses Breitbild. Ebene Gegend mit einem Wasser zur Rechten. Links und in der Mitte Kampfgetümmel, aus welchem ein Officier auf einem Schimmel besonders hervorleuchtet. Grosse Wolkenmassen und Rauch bedecken fast den ganzen Himmel. Bezeichnet links unten in schwarzen Zügen „Cuyp . 641". (Lwd. ca. 2 Meter breit.) War dem Albert Cuyp zugeschrieben, dessen Bestimmtheit in der Formengebung aber hier nicht so ganz wiederzufinden ist, wogegen die strohgelben, fahlen Töne den Benjamin Gerritz Cuyp ziemlich deutlich ankündigen. Unser Bild steht denn auch schon in Woltmann-Woermann's Geschichte der Malerei (III, S. 848) als Werk des Benjamin Cuyp verzeichnet.

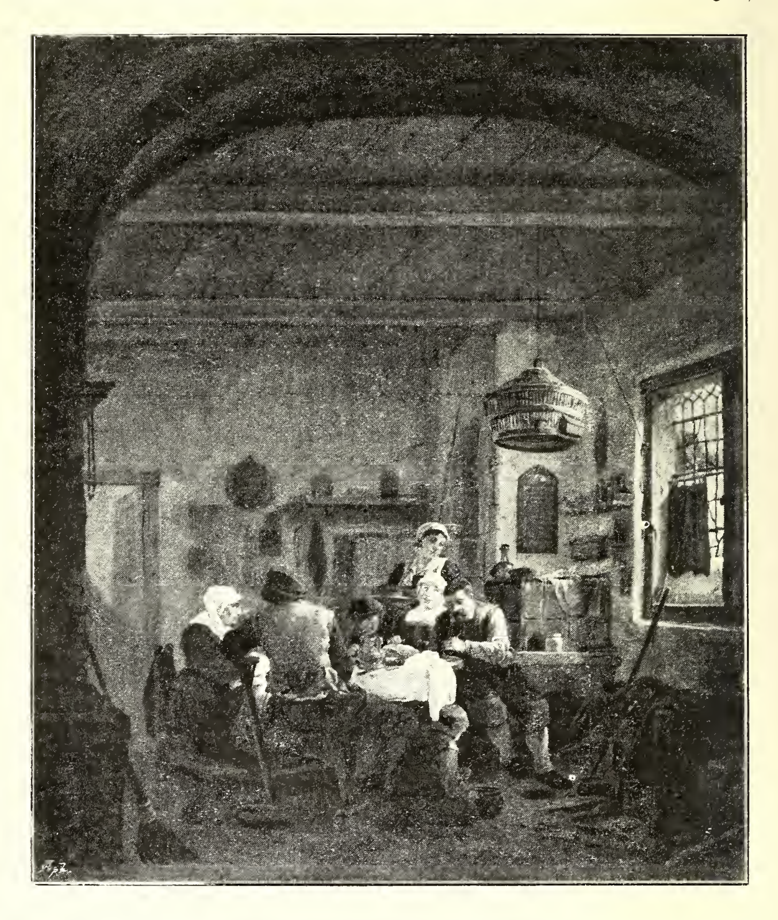
5 und **7.** Lukas Kranach der ältere. Zwei männliche Bildnisse, die zu hoch angebracht sind, um ihnen ohne grossen Apparat beikommen zu können. Waagen bezeichnet sie wohl mit Recht als die Bildnisse der Curfürsten Friedrich's des Weisen und Johanns Friedrich des Grossmüthigen von Sachsen. Ungefähr lebensgrosse Halbfiguren mit Händen. Blauer Hintergrund. Wie es scheint, als Gegenstücke gemalt.

6. Dem Ulrich Mayer zugeschrieben. Die Wahrsagerin bei einer Frau. Vielleicht Vertumnus und Pomona. Lebens-

---

wirklich jenen sogenannten Van de Velde als „zweifellosen Paulus von Hillegaert" und als Gegenstück zu 499 der Amsterdamer Galerie erkannt habe.

grosse Figuren, bis an die Kniee sichtbar. Rembrandtisirend. Spätestens 1830 in der Galerie. (Nach Hormayr's Archiv von 1830.)



8. Thomas Wyck: Bauernmahlzeit. In einer halb dunklen Stube sitzen fünf Bauersleute um einen gedeckten Tisch. Davor kauert ein Knabe. Eine Magd bringt eine volle Schüssel

herbei. Allerlei Beiwerk, z. B. ein hängendes Vogelbauer von altniederländischer Form. Das Licht fällt von rechts her durch ein Fenster ein, das zum Theile mit einem rothbraunen Vorhange verhängt ist, ein Motiv, das nahezu dasselbe Gewicht für die Bestimmung des Bildes hat, wie eine Signatur, die bisher vergebens gesucht wurde. Verwandte braunrothe Töne kehren hier mehrmals in den Kleidern wieder. (Eichen-



holz, H. 0·42, Br. 0·36. Auf S. 16 eine Phototypie von Angerer und Göschl nach J. Löwy's Photographie.)

9. Jan Brueghel der ältere: Volksfest in einem Städtchen an einem Flusse. (Eichenholz, Br. 0·90, H. 0·52. — Photographie von J. Löwy. Heliogravure im Heck'schen Galeriewerk. Anbei ein Ausschnitt, welcher der linken Seite des Bildes entnommen ist.) Treffliches, fein durchgebildetes Werk, auf das der Künstler rechts an einem Kahne in feiner schwarzer Schrift Namen und Datirung angebracht hat

‚BRVEGHEL · 1614". Das Bild war schon 1746 in gräflich Schönborn'schem Besitze als Nr. 26 im „Bilderzimmer". In der Literatur mehrmals erwähnt (in Hormayr's Archiv und bei Waagen, der es ein „reiches und gewähltes Bild" nennt). Die bisher übersehene Signatur und Datirung[1]) gestattet uns, das Bild mit Sicherheit in die Reihe der anderwärts bekannten Werke des Malers einzureihen. Es stammt aus jener Periode, als Brueghel zu Antwerpen in inniger Freundschaft und regem Verkehre mit Rubens, Van Balen, Josse de Momper und Sebastian Vrancs lebte. Man hat viele Briefe aus jenen Jahren, in denen auch einmal eine Brueghel'sche Arbeit als „una festa o Kermisse" erwähnt wird. Vermuthlich ist damit das vorliegende Werk gemeint.[2]) Augenscheinlich weist es eine Menge von Bildnissen auf. Der Herr etwas links von der Mitte unseres Ausschnittes hat eine grosse Aehnlichkeit mit dem Bildnisse Jan Brueghel's in Van Dyck's Iconographie. Nur sieht der Mann hier jünger aus. Die Bildnisskunde sollte sich daran machen, um noch weitere Beziehungen zu entdecken.

10. Godfried Schalcken: Sittenbild. Zwei Mädchen beim Speisetisch, auf welchem eine brennende Kerze. Das kleinere Mädchen hält eine Laterne und reicht dem grösseren einen Brief. Links im dunklen Mittelgrunde ein Mann beim Kaminfeuer (Hochformat, 0·45 × 0·34. Hat im Firniss gelitten, weshalb das Nachweisen oder Ausschliessen eines Künstlerzeichens auch bei emsigem Suchen nicht möglich war.) Spätestens 1830 in der Galerie. Waagen lobt das Bild in warmen Ausdrücken und dürfte damit keinen Widerspruch erregen.

---

[1]) Im Heck'schen Galeriewerk als „unbezeichnet" vermerkt.

[2]) Vgl. Crivelli, Giovanni Brueghel, S. 210 ff. und 224.

11. Maerten van Heemskerck: Landschaft mit dem büssenden heiligen Hieronymus. Grosses Breitbild mit der Signatur und Datirung: „MARTINVS HEMSKERCK FECIT 1547" (nicht allzu deutlich auf einem Blatte unterhalb des Todtenschädels beim Heiligen). Genau derselbe Gegenstand, der wegen der vielen römischen Alterthümer, die hier dargestellt sind, ein gewisses archäologisches Interesse hat, ist von Cock 1552 nach Heemskerck radirt worden (vgl. S. 118 der Kerrich'schen Monographie). Kaum zweifelhaft, dass in dem Bilde hier in Wien die Vorlage für den Stich erhalten ist. Michaelis und Jaro Springer haben im Laufe des jüngsten Jahrzehntes den römischen Studien des Maerten van Heemskerck viele Aufmerksamkeit gewidmet. Das Wiener Bild gehört ebenfalls in die Reihe jener Darstellungen, auf denen Heemskerck seine Studien nach der Antike verwerthet. Rechts fällt z. B. die riesige Figur des Tiber auf mit der Wölfin und den Kindern Romulus und Remus. In der dargestellten Architektur erkennt man Nachbildungen der Reste des Saturn-Tempels am Forum romanum und ein Motiv aus dem flavischen Amphitheater.[1])

[1]) Wichtig sind die Mittheilungen und Literaturangaben von Michaelis im „Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts", Bd. VI (1891), und Jaro Springer's Studien im Festgruss für Anton Springer von 1885 (S. 226 ff.) und im Jahrbuch der königl. preuss. K.-S. V (1884), S. 327 ff. — Hierzu noch Zeitschrift f. bild. Kunst XXIII, S. 77 und 80 (Em. Löwy). Vgl. auch Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe von St. Peter in Rom. Text S. 324, 326 ff, Atlas Taf. 52. Ferner „Antike Denkmäler, herausgegeben vom kaiserl. deutschen archäologischen Institut", Bd. II (1893). Neuerlich vgl. auch den Archivio storico dell' arte passim. In diesem Zusammenhange erwähne ich auch, dass sich 1621 in der kaiserl. Kunstkammer zu Prag befunden hat Nr. 511 „Der Berg Quirinal mit einer Landschafft vom Martin Hemskirchen" (neben anderen Bildern von demselben Maler, die angeführt werden als Sintflut, Lucretia und „portische Musica". Ueber

12. Richtung des Merisi da Caravaggio: Lebensgrosse Halbfigur eines Lautenspielers. Schon bei Waagen dieser Richtung zugewiesen. Spätestens 1820 in Wien. Galt ehedem erstaunlicherweise als Giorgione und wurde von Lavice als Caravaggio verzeichnet.

13. Richtung des Pietro della Vecchia oder Chaprioli: Junger italienischer Soldat; Halbfigur, lebensgross. Ohne Begründung früher dem Giorgione zugeschrieben, aber schon von Waagen angezweifelt. War 1820 spätestens in der Galerie

14. J. A. Duck: Eine Gesellschaft von Herren und Damen bei der Wahrsagerin (Lwd. Br. 1·03, H. 0·71). Reich componirtes Bild, das ich vorübergehend für ein Werk des Ant. Goubau gehalten habe, von dem allerdings ein signirtes Duck-artiges Bild im Rudolfinum zu Prag merkwürdig nahe an den vorliegenden Duck heranreicht, der nicht signirt ist. Nun haben mich aber sichere Werke des J. A. Duck, wie das Bild der Galerie Habich, das nach Dresden gekommen ist, das signirte Bild der Münchener Pinakothek und das in Gotha Nr. 126, davon überzeugt, dass Duck auch buntere Bilder gemalt hat, als man sie ihm gewöhnlich zuschreibt. Einen derlei bunten Duck, wie er in diese Reihe gehört, besitzt hier in Wien auch die Sammlung Kuranda. Man weiss, dass die Duck-Frage eine Zeit lang in der holländischen Kunstgeschichte einige Unruhe verursacht hat. Einige Signaturen A. DVC waren als falsch erkannt worden, so die auf dem Bilde in der kaiserlichen Galerie und auf einem in der fürstlich

---

dieses Inventar, „Kl. Gal.-Stud.", Neue Folge, II, S. 13. Von Maerten v. Heemskerck war auch sonst in den Galeriestudien schon wiederholt die Rede.

Liechtenstein'schen Sammlung in Wien,[1]) auf einem Bilde in Mainz und anderwärts.

Die Bemühungen von W. Bode, Bredius, Fr. Schlie und W. Schmidt haben dann in die Angelegenheit einiges Licht gebracht. Zunächst war der Thiermaler Jean le Duc (le Ducque) von dem Gesellschaftsmaler J. A. Duck zu trennen, wonach die Deutung der verschiedenen Signaturen, die Zusammenstellung der Werke und die Verbindung mit den Angaben der Urkunden- und Quellenschriftsteller zu leisten war.[2]) Nach

---

[1]) Die Signatur des Bildes in der kaiserlichen Galerie hat zu Mechel's Zeiten, um 1783, schon auf dem Bilde gestanden, war aber 1659 noch nicht darauf. Das Bild ist nämlich eigehend im Inventar Leopold Wilhelm von 1659 beschrieben, ohne dass die Signatur erwähnt wäre (Nr. 671).

[2]) Vgl. Bode in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft 1871, W. Schmidt im Repertorium f. Kunstwissenschaft XI, 367 f., W. Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, derselbe in den „Graphischen Künsten" IX, S. 87, und im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen IV, S. 201, ferner Schlie im Repert. f. K.-W. XIII, S. 56 ff., Bredius in Obreen's Archief V, 155, 288 ff., Woermann in der Geschichte der Malerei III, 605, endlich die Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I, 131 und III, 605, und Reporter XVII, 180 f., um nur die wichtigsten Angaben anzudeuten. Einige besondere Notizen, die sich auf J. A. Duck beziehen, möchte ich aber dennoch mittheilen. Eine Zeichnung in der Albertina (685a; 773a), die Ant. v. Dyck eingereiht ist, darstellend einen sitzenden Cavalier mit breitkrämpigem Hut und grossen Mantel, wird wohl von J. A. Duck sein. Ihm abzusprechen ist dagegen das grisaillenartige Bildchen bei Dr. Marenzeller in Wien, das einen jungen violinespielenden Mann und ein Mädchen darstellt. Die Duck-Signatur habe ich vor einigen Jahren als falsch erkannt, dafür aber auf demselben Bildchen das echte Monogramm des Pieter Codde aufgefunden. Neuestens war J. A. Duck auch auf der Utrechter Kunstausstellung vertreten. Zu Duck auch noch Le Brun, Galerie des peintres II, 68 (1792), und Galerie Massias, S. 93.

dem gegenwärtigen Stande der Angelegenheit kann ich bei dem Bilde der Schönborn-Galerie doch nur für J. A. Duck stimmen. Bode nennt in seinen Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (S. 139) in unbestimmter Weise einen Duck in der Galerie Schönborn, gibt ihm aber im Register (S. 642) den Titel „Soldaten im Quartier", wonach man nicht sicher ist, ob denn auch unser Bild gemeint ist, das zu dieser Ueberschrift nicht passt. Wann das Bild in die Galerie eingetreten ist, lässt sich heute nicht genau angeben. 1820 war es schon da.

15. Jan Wynants: Grosse Landschaft des späten Stiles. Mit dem Namen und der Jahreszahl 1673. Unter den Figuren, die ich mit de Groot und Anderen für Arbeiten des Lingelbach ansehe, fällt besonders ein rothröckiger Jäger auf, der nach dem Vordergrunde zuschreitet. Unerlässlich sind der dürre Baumstamm im Vordergrunde (links) und die Blattpflanzen. Von Waagen im Allgemeinen der späten Zeit des Künstlers zugewiesen (Lwd. Br. 1·20, H. 0·81). Spätestens 1820 in der Galerie.

16. Jan van Hughtenborch: Mittelgrosses Schlachtengemälde, dessen nähere Erklärung noch ausständig ist, mir aber ganz ferne liegt. Bezeichnet rechts unten in hellbraunen Zügen: „J V Huchtenborgh" (c undeutlich).

17. P. P. Rubens oder Atelier des Rubens: Epheubekränzter Panisk mit einem Früchtenkorb und blonde Bacchantin. Wolkiger Hintergrund (Lwd. H. 1·09, Br. 0·69. Photographie von J. Löwy, Heliogravure im Heck'schen Galeriewerke). Ist eine gute Wiederholung des ungefähr gleich grossen Bildes in der Dresdener Galerie, das ehedem im Nachlasse des Rubens gewesen sein dürfte. Das Bild in Dresden, das als Rubens etwas schwach erscheint, ist auf Holz gemalt und

zeigt auf der Rückseite die eingebrannte Antwerpener Marke. Das Wiener Bild, das von Lavice mit Recht gelobt wird, scheint von jeher auf Leinwand gesessen zu haben. Deshalb kann nicht dieses, sondern viel eher das Dresdener Exemplar mit dem Bilde identisch sein, das im Nachlassverzeichnisse des Rubens als Holzbild folgendermassen verzeichnet steht: „174 Une pièce d'une Nymphe & Satyre avec un panier plein de raisins sur fond de bois."[1])

Noch bleibt allerdings die Möglichkeit offen, dass es eine weitere Wiederholung desselben Gegenstandes gegeben hat, die bei Rubens zurückgeblieben wäre. Werden wir doch durch den Stich des jüngeren Voet darauf hingelenkt, dass dieselbe Composition, sei es in der vorbereitenden Skizze, sei es in

[1]) Hier nach dem einzigen Exemplare der Originalausgabe, die sich in der Bibliothèque Nationale zu Paris befindet. Für die Vergleichung der Stelle mit anderen entstellten Varianten bin ich Herrn Director Leop. Delisle zu vielem Danke verpflichtet. Bei Michel und Smith fehlt die Angabe des Malgrundes. Correct ist die Stelle wiedergegeben in Paul Lacroix's „Revue universelle des arts", 1855 (I, Nr. 174). Das Bild kam vermuthlich mit anderen Bildern des Rubens aus dem Nachlasse zu Richelieu und später nach Dresden. — Als ich vor Jahren den Text über das Wiener Exemplar für Heck's Galeriewerk verfasste, war mir die Uebereinstimmung mit dem Dresdener Bilde, das damals noch als Jordaens verzeichnet war, entgangen. Seither sind beide Exemplare von der Literatur mehrmals berührt worden, so in Lützow-Seemann's Kunstchronik XXIV, Sp. 305 f. (Frimmel) und Sp. 347 (Woermann), im Dresdener Katalog von Woermann (1892, S. 325) und bei Rooses (Rubens III, S. 94 mit Tafel 193 nach Voet jun.). Ueber das Bild aus dem Nachlasse des Rubens vgl. P. Génard im „Antwerpsch archievenblad" II, Nr. 2, S. 86, und in den „Aantekeningen", S. 44 (fast unbrauchbar ist J. Smith II, S. 34 und IX, S. 360). Indes erwähnt Smith einen Stich von „C. P." nach dieser Rubens'schen Composition, der bisher noch nicht in die Untersuchung der Frage mit einbezogen werden konnte.

einer dritten Ausführung, als Breitbild vorhanden war. Voet's Radirung,[1]) die zudem mehrere kleine Abweichungen von dem erwähnten erhaltenen Gemälde zeigt, ist doch wohl kaum durch Zufall so in die Breite gezogen worden. Ist sie eine genaue Nachbildung, so können ihr weder das Wiener, noch das Dresdener Exemplar als Vorlage gedient haben, da beide Hochbilder sind. Schliesslich gibt es auch zu denken, dass eigentlich von beiden erhaltenen Exemplaren keines so recht die Pranke des Löwen verräth.

Das Wiener Exemplar war spätestens 1830 in der Galerie vorhanden, da es damals in Hormayr's Archiv erwähnt wird. Im ältesten Katalog kann ich es nicht entdecken.

Eine kleine Copie dieser Ruben'schen Composition findet sich auf einem Gemälde der gräflich Harrach'schen Galerie in Wien, welches in freier Weise das Atelier des Rubens darzustellen scheint.[2])

Eine variirte Copie, auf der beide Personen Barette tragen, sieht man im Mauritshuis im Haag (Nr. 302 des niederländischen Kataloges, Nr. 246 des französischen Kataloges von 1895), wie denn auch im Kunsthandel ein derlei Bild aufgetaucht ist. Rooses nennt eine Zeichnung im Louvre, die dem Kopfe des Faun auf unserem Bilde entspricht.

18. Ferdinand Bol: Hagar und der Engel in der Wüste. (Hochbild. Geschabt von Wrenk; von C. Geyer in Stahl gestochen für A. v. Perger's Kunstschätze Wiens.) Hat ehedem als Rembrandt gegolten, eine Benennung, die aufgegeben werden musste. Unter den Kunstverwandten des grossen

---

[1]) V. Schneevoogt Nr. 114, S. 131; auch erwähnt bei Goeler von Ravensburg, Rubens und die Antike.

[2]) Vgl. Gem.-Gal., I. Aufl., S. 34, II. Aufl., S. 7.

Holländers sind es Bol und Flinck, die hier in Frage kommen können, beide mit ihrem reifen Stile. Der Traum Jakobs in Dresden, ein signirtes Werk von Bol, erinnert in Ton und Pinselführung, sowie durch die stark gestreckte Figur des Engels mit wallendem Haar und in der Behandlung der Gewandfalten nicht wenig an das vorliegende Bild. De Groot wies auch auf eine gewisse Verwandtschaft mit dem Flinck der Liechtenstein-Galerie hin, wo Diana eine ziemlich analoge Lichtgestalt wäre, wie der Engel auf dem Bilde hier vor uns. Im Ganzen vermisse ich die kernige Ausdrucksweise, die Flinck's Bilder auch in seinen reifen Arbeiten auszeichnen. Auf dem Eeckhout von 1669, der bei Habich in Kassel war, kommt ein derlei Engel vor, wie hier, doch finde ich sonst keine Verbindungsfäden, die zu Eeckhout hinleiten würden.

Im Katalog von 1746 als „Agar samt einem Engel, der sie vom Schlaff aufwecket von Rembrand". In Nagler's Lexikon (XII) „Hagar in der Wüste, am Baume weinend" noch als Rembrandt, ebenso in J. Smith Catalogue raisonné (VII, S. 3), wo das Bild nach dem Hörensagen erwähnt ist. Auch Waagen beschreibt es noch als Rembrandt. Fast sicher ist's dasselbe Bild, das in Amsterdam 1704 als „De Engel by Hagar von Ferdinandus Bol" auf der Versteigerung Pieter Six feilgeboten wurde (Hoet I, S. 74).

19. Richtung Godfried Kneller's: Amor mit Köcher und Bogen. Ausschreitende, etwa lebensgrosse Figur, von einem rothen Gewandstreifen in der Mitte umflattert. Hintergrund dunkle Landschaft und schwerer blaugrauer Himmel. Galt bisher als Van Dyck, was sicher nicht haltbar ist.

Die folgenden Nummern sind viel zu hoch angebracht, um sie ernstlich prüfen zu können. Nr. 20 wird dem

Frederick Moucheron, Nr. 21 dem Ulrich Mayer, Nr. 22 dem Huysmans zugeschrieben.

23. Jakob Jordaens und Jakob van Es: Die Gaben des Meeres. Riesiges Breitbild mit mythologischen Figuren. Meeresküste. Links auf einem Felsen Mercur und Amor. Ganz rechts Neptun, der den Dreizack emporhält, an welchem zwei gewaltige Rochen hängen. Der Kopf des greisen Gottes hebt sich hell von einem dunkelblauen Mantel ab, der hinter ihm flattert. Mitten in einem Knäuel beisammen zwei männliche und drei weibliche Meergottheiten, unter denen Amphitrite besonders hervorragt. Sie hält einen Dreizack, an dem grosse Fische hängen, empor. Ganz rechts zwei Köpfe und unten eine Nymphe, die mit der Linken einen rothen Korallenstamm und eine Perlenschnur darbringt. Himmel zum Theile düster bewölkt und mit gelblich-rothem Abendscheine über dem Horizont. (Lwd. Br. 3·70, H. etwa 3 Meter.)

Dass die Figuren von Jordaens sind, ist nicht zu bezweifeln. Weniger sicher, aber immerhin recht annehmbar ist die Zuschreibung des Beiwerkes an van Es, wie sie im Verzeichnisse von 1882 gewählt wurde, da von diesem seltenen Vlamen neben feinen Stillleben auch solche vorkommen, die ungefähr ebenso kräftig behandelt sind, wie die Seethiere hier vor uns. Unter den beglaubigten Arbeiten (und nur diese können ja als sichere Grundlage zur Vergleichung dienen) ist z. B. das grosse signirte Küchenstillleben in der Städel'schen Galerie zu Frankfurt ziemlich derb behandelt; die signirten Bilder der Liechtenstein-Galerie reihen sich an. Schon etwas weniger kräftig ist das Bild mit dem Frühstücktische in Lille (Nr. 202) und das vollbezeichnete Werk in Mannheim (Nr. 164). In diese Gruppe von Werken gehört auch ein verhältnissmässig kleines Breitbild mit

Frühstücktisch, voll bezeichnet „JACOB VAN ES", das ich jüngst beim Kunsthändler Lebel in Wien gesehen habe. Die Sammlung J. v. Klarwill in Wien bewahrt ein kleineres, ebenso bezeichnetes Stillleben, das weniger breit behandelt ist, aber eine ebenso kräftige Färbung aufweist. Noch feiner, aber blasser im Ton sind dann die kleinen, signirten Fruchtstücke, die in mehreren anderen Sammlungen, so bei Novák in Prag, ferner im Rudolfinum ebendort zu finden sind.[1]) Auf Bilder, die ich nicht selbst gesehen habe (es sind deren bei V. d. Branden, Granberg, Woermann, Wauters und in Versteigerungskatalogen verzeichnet), kann ich hier keine Rücksicht nehmen. Nach den Werken, die ich kenne, lässt sich die Zuschreibung nicht zwingend beweisen, aber auch nicht ausschliessen.

Jordaens hat mehrere Bilder gemalt, die man als Allegorien, als Anspielungen auf das Meer und dessen Erzeugnisse ansehen kann. So befindet sich im Kölner Museum ein Neptunsbild von Jordaens, eine fast ebenso grosse Leinwand, wie das Bild hier vor uns, und in dieselbe Gruppe von Compositionen gehört so ziemlich auch die zu einem Wandteppich aus der Suite mit dem Reitunterrichte Ludwig's XIV., die jetzt in Schönbrunn verwahrt wird. Das erste Stück der Reihe bringt die Erschaffung des Pferdes zur Darstellung, wobei Poseidon

---

[1]) Ein Bild in Antwerpen ist meines Wissens nicht beglaubigt, und bei dem Gemälde der Harrach'schen Galerie in Wien weiss man nicht, ob es nicht nach dem Jordaens-Van Es bei Schönborn benannt ist, oder nach dem grossen Bilde, das im Belvedere ehedem allerdings mit einiger Berechtigung auf Van Es und Jordaens getauft war. Jetzt mit allerlei neuen Nummern als Sneyders, was nicht überzeugt. Ein Stillleben, das in der Aachener Galerie dem Van Es zugeschrieben wird, ist in der Deutung seines Monogrammes nicht ganz sicher.

die Hauptrolle spielt.[1]) In alten Versteigerungskatalogen werden oftmals Bilder von Jordaens erwähnt, die mit dem unseren verwandt gewesen sein müssen. So gab es 1734 im Haag (nach Hoet I, 404) „Een heel groot stuk, zynde een Zee-Triumph door Jordaens", H. 8', Br. 12' 5", das um 195 Gulden verkauft wurde. Hier würden die Abmessungen, die Darstellung und die Zeit des Vorkommens sogar die Vermuthung erlauben, dass jenes Bild und die grosse Leinwand vor uns identisch wären. Ein grosser Seetriumph von Jordaens „met allerlei soort van Zee-Visschen" wird dann 1754 auf einer Antwerpener Versteigerung um 155 Gulden verkauft (Hoet-Terwesten III, S. 91. Der Katalog gibt leider keine Maasse). Ob dieses wohl dasselbe Bild war, das sich noch um 1750 im Saale der Sebastiansbruderschaft von Antwerpen befunden hat,[2]) und wieder derselbe Jordaen'sche Seetriumph, der 1765 in Amsterdam versteigert wurde? (Riesiges Breitbild mit Neptun und Amphitrite, Hoet-Terwesten III, S. 431.) Ein viel kleinerer „See-Triumph van Neptunus en Venus" kam ebenfalls 1765 in Amsterdam auf einer anderen Auction zum Verkaufe (Hoet-Terwesten III, S. 457).

Das Neptunsbild in der Schönborn'schen Galerie war offenbar schon 1746 in Wien. Wenigstens kennt der älteste Katalog einen „Neptunus mit anderen Meer-Göttern und zahlreichen Meer-Fischen und Muscheln Von Lucas Jordano,

[1]) Meine Bestimmung auf Jordaens gründet sich auf die Art der Composition und auf einige Typen, z. B. den eines Putto, der in der Suite vorkommt. Bei Birk, in dessen Publication der kaiserlichen Wandteppiche (in den ersten Bänden des kaiserlichen Jahrbuches) ist hier die Autorenfrage noch offen gelassen.

[2]) Descamps vie des peintres II (1754). S. 5, erzählt interessante Dinge von diesem Bilde mit Neptun und Amphitrite (bei Descamps heisst die Göttin Diana), das Gefahr lief, zugrunde zu gehen.

H. 12', Br. 12''. Dass als Maler Luca Giordano genannt wird, kann bei der virtuosen Verballhornung der meisten Künstlernamen im erwähnten Katalog nicht daran irre machen, dass unser Bild gemeint ist.[1]) Auch die ungenauen Maasse sind bei einer so grossen Fläche nicht ausschlaggebend.

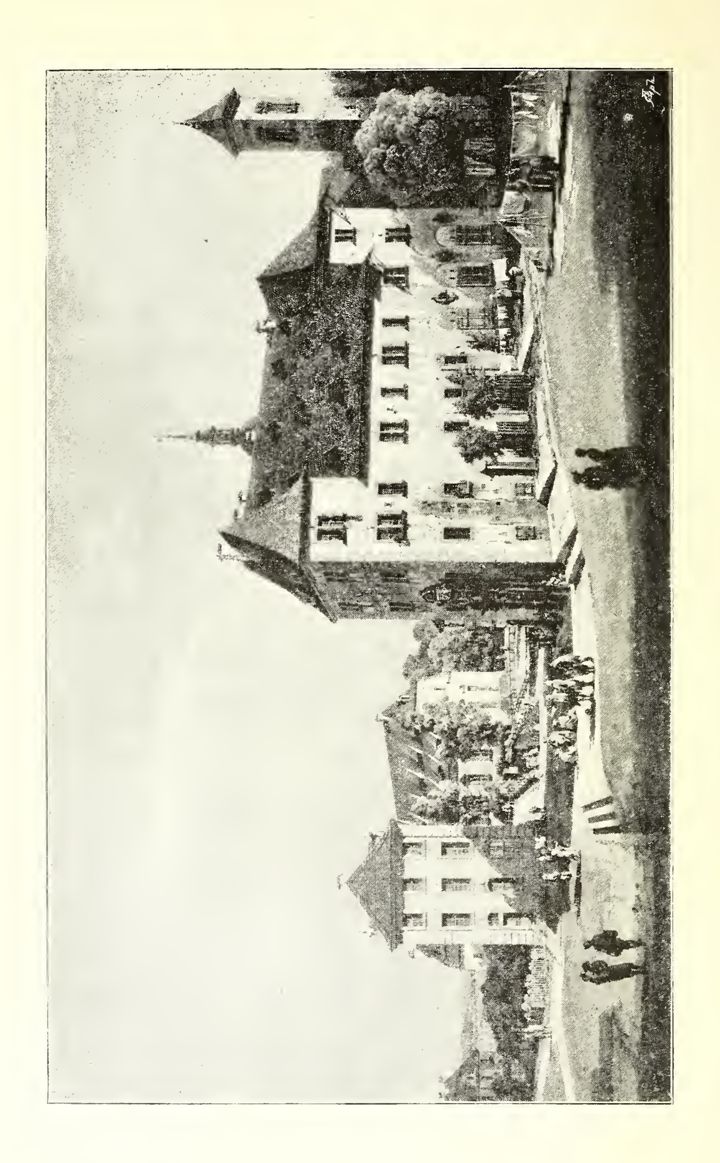
24. Bernardo Belotto (gen. Canaletto, geb. 1720 zu Venedig, gest. 1780 zu Warschau): Landschaft mit dem Brunnenhause auf der Festung Königstein (Br. 0·79, H. 0·47). Die Oertlichkeit ist schon im Verzeichnisse von 1882 richtig benannt, was mir Herr Reg.-R. Woldemar v. Seidlitz in Dresden freundlichst bestätigte. Seidlitz schrieb mir auch, dass der Thurm rechts im Hintergrunde der Magdalenenburg genannten Kirche angehört. Das grosse Haus im näheren Mittelgrunde ist das Brunnenhaus. Links weiter zurück sieht man die schmale Front des Commandantenhauses und dahinter das Zeughaus mit dem Schopfdache. Sonniges, treffliches Breitbild (vgl. die umstehende Abbildung nach J. Löwy's Photographie).

Bernardo Belotto lebte in der Zeit zwischen 1746 (oder 1747) und 1758 in Sachsen,[2]) wo er auch von 1764 bis 1768 sich wieder aufhielt. 1758 ging er nach Wien. Dort arbeitete er ungefähr zwei Jahre für den Hof, für die Fürsten

---

[1]) Späterhin ist das Bild oft erwähnt z. B. bei Küttner (1798), bei Rochlitz (1822), S. 128 in Hormayr's Archiv von 1830, bei Waagen, I, S. 310, und in Woltmann-Woermann's Geschichte der Malerei III, 476. Siehe auch den einleitenden Abschnitt.

[2]) Ueber die Lebensumstände Belotto's vgl. hauptsächlich Julius Meyer's Artikel im Künstler-Lexikon, wo auch das Geburtsdatum festgestellt ist; überdies Rud. Mayer: Die beiden Canaletto, Woermann und Woltmann: Geschichte der Malerei und Woermann's Katalog der Dresdener Galerie.



Liechtenstein und Kaunitz, sowie vermuthlich auch für den Grafen Harrach.[1])

Das Bildchen der gräflich Schönborn'schen Galerie in Wien dürfte, nach der grossen Präcision und Liebe zu schliessen, mit der es ausgeführt ist, der ersten Dresdener Periode des Canaletto angehören. In oder für Wien wird es wohl nicht gemalt sein, da es doch eine sächsische Gegend darstellt. Wann es in die Galerie gekommen ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit angeben. 1830 erwähnt Hormayr's Archiv einen „Prospect" von Canaletto in der Schönborn'schen Galerie. Man kann annehmen, dass unser Bild damit gemeint ist, weil sich andere Werke desselben Meisters in derselben Sammlung weder vorher noch später erwähnt finden.[2])

25. Jan Weenix: Stillleben mit Wildpret. Bei einer Vase ein heller hängender Hase. Gutes Bild. Fast sicher schon 1820 in der Galerie (Böckh). Gegenstück zu Nr. 28

26. Unbekannter Meister: Adam und Eva. War 1882 als Hendrick Goltzius katalogisirt, passt aber im Stil weder ganz zu den kleinen Bildern des Genannten, wie deren eines in Mosigkau zu sehen, noch zu den grossen, deren meist bekanntes Stück sich im Mauritshuis im Haag befindet. Auch kann nicht gerade behauptet werden, dass die Stiche oder

---

[1]) Die für den Fürsten Liechtenstein gemalten Bilder sind längst bekannt. Kaum genannt dagegen ist eine Ansicht des Kaunitz'schen Palastes in Wien, die jetzt im Schlosse Austerlitz zu finden ist. (Hierzu mein Feuilleton in der „Wiener Zeitung" vom 9. Mai 1895.) Ueber das Bild bei Harrach äussert sich der Text zum Heck'schen Galeriewerk.

[2]) Bei Lavice (1865) ist das Bild in ungenauer Weise erwähnt als „Maison au bord de l'eau". (Vermuthlich Missverständniss mit „Brunnenhaus".)

Zeichnungen des Goltzius in ihrer Formgebung zwingend an das vorliegende Bild erinnern, dessen Bestimmung an der Stelle, wo es jetzt hängt, nicht leicht ist.[1])

27. Nachahmer des jüngeren David Teniers: Ein Gelehrter im Studirzimmer (Photographie von J. Löwy, Heliogravure im Heck'schen Galeriewerk). Obwohl dieses Bild wiederholt als Arbeit des Teniers in Anspruch genommen worden ist, kann ich mich nicht entschliessen, es als solche anzuerkennen. Waagen hebt das allerdings alte und interessante Bild sogar durch zwei Sternchen hervor, und Bode reihte es unter die frühen Werke des Teniers ein („Graphische Künste", Bd. VI, S. 69), doch kann ich mich in diesem Falle nur der Auffassung des Heck'schen Galeriewerkes anschliessen, welche die Signatur mit der Schreibung TENIEER für später aufgemalt hält. Das Bild selbst ähnelt mehr dem Cocques als dem Teniers. Als kleine Beobachtung sei hier nebstbei erwähnt, dass eine der plastischen Gruppen, die im Mittelgrunde dargestellt sind, es ist ein Stier, der von einem Löwen niedergerissen worden ist, augenscheinlich auf ein Vorbild des Adriaen de Fries zurückgeht, von dem derlei Thiergruppen allbekannt sind.[2]) Eine kleine Laokoon-Gruppe, die auf der Bücherstelle im Mittelgrunde zu finden ist, sei ebenfalls erwähnt.

Der Cocques, wie ich ihn mit Vorbehalt der Kürze wegen nennen will, in der Galerie Schönborn befindet sich

---

[1]) Sichere Zeichnungen von Goltzius befinden sich im Ryks-Museum zu Amsterdam und in der Albertina zu Wien

[2]) Vgl. Jahrbuch der kaiserlich österreichischen Kunstsammlungen I, S. 141 (Ilg). Ueber Adriaen de Fries hat man neue Aufschlüsse zu erwa ten aus einer Arbeit, die C. Buchwald in Breslau vorbereitet. Der Genannte hat auch schon in der Zeitschrift „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift", Bd. VI, Heft IV, von De Fries gehandelt.

schon seit 1746 spätestens in der Sammlung Im ältesten Katalog steht er als „Ein Doctor der Rechten bei einem Tisch sitzend. Von Tenniers". Als Beglaubigung für die Zuschreibung an Tenniers kann dies übrigens nicht gelten, da die Nachricht um ungefähr 100 Jahre später fällt, als das Bild entstanden ist.

28. Jan Weenix: Stillleben mit einem hängenden dunklen Hasen und einer grossen Vase. Rechts liegt ein weisser Hahn. Gutes, überzeugendes Werk. 1820 spätestens in der Galerie.

30. Unbekannter Rembrandtist: Der Knabe Jesus im Tempel lehrend; lebensgrosse Figuren bis etwa an die Kniee sichtbar. Jesus, rechts stehend, weist mit der Linken nach oben. Dunkel gehaltenes grosses Hochbild, das zwar mit der holländischen Helldunkelmalerei zusammenhängt, aber gar nicht von einem Holländer gemalt zu sein braucht. War 1746 als Rembrandt in der Galerie. 1882 als G. Flinck.

31. Vermuthlich Jan Boeckhorst: Der verlorene Sohn. Ungefähr lebensgrosse Figur. 1882 als Daniel Gran. 1746 als „Langen Jan" (Boeckhorst). Ich habe das hoch situirte Bild niemals aus der Nähe gesehen.

32. Jan von Goyen: Die Maas bei Dordrecht. Gegen rechts in der Ferne die bekannten Formen der „grooten Kerk". Links im Mittelgrunde auf einer Insel des Armes der Maas, der hier dargestellt ist, ein verfallener Thurm. Im Vordergrunde rechts und sich verschmälernd bis links herüber flaches Ufer. Zahlreiche Fahrzeuge beleben die Wasserfläche. Mitten gegen vorne ein Kahn mit zwei Leuten. Rechts daneben ein Mann, der einen Korb oder ähnliches vom Boden aufhebt. Vordergrund dunkel gehalten, bräunlich. Himmel zum grössten Theile bewölkt, aber im Allgemeinen hell. Auf dem

Kahne vorne die echte Inschrift „V G 1654" (V und G zum bekannten Monogramme verbunden. Eichenholz, Br. 0·65, H. 0·37). Spätestens 1830 in der Galerie. Bei Lavice kurz beschrieben.

33. Ludolf Backhuizen: Seesturm. Monogrammirt auf einem schwimmenden Balken: „L B 1704". Späte, etwas glatt, gläsern und süsslich behandelte Arbeit des fruchtbaren und langlebigen Künstlers, von dem sich allerlei Arbeiten an vielen Orten erhalten haben. In Wien besitzen die kaiserl. Galerie, die Sammlung Carl Ferdinand Mautner v. Markhof und einige andere Privatsammlungen Werke des Künstlers.[1])

34. Jillis Neyts: Italisirende Gebirgslandschaft bei Sonnenuntergang. Rechts und vorne ein Weg, auf dem ein Herr, von einem Hunde begleitet, gegen die Mitte herankommt. Etwas links von der Mitte sitzt ein junger Mann mit blauen Hosen und gelbbrauner Jacke. Rechts dichter Wald. Bezeichnet in feinen, halbcursiven lateinischen Zügen links gegen unten „*J. Nyts*", darunter die Reste einer Jahreszahl *16* . . (Holz, Br. 0·63, H. 0·46.) Mit dem vorliegenden Bilde (das sicher schon 1830 in der Galerie war) spielt sich Aegidius (Gillis, Jillis) Nyts als eine Art Parallelmeister zum Holländer Adam Pynacker auf, von dem er sich aber in der

---

[1]) Im Laufe der jüngsten Jahre hat sich die Literatur mehrmals mit Backhuizen beschäftigt, so Lützow-Seemann's Kunstchronik XVIII, Nr. 33 und Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F. I, 128 f. Auf zahlreiche Bilder im englischen Kunsthandel weist hin Redfort in „Art Sales" II, 285. Vgl. auch das Jahrbuch der Gesellschaft f. bildende Kunst in Emden" 1887 ff., „Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen" und „Oud Holland" passim. Weitere Literatur nennt und benützt Woermann in der Geschichte der Malerei III, 766. Vgl. auch die Angaben im neuesten Katalog der Galerie im Mauritshuis von Bredius und De Groot.

Behandlung der Bäume wesentlich unterscheidet. Nyts, ein flandrischer Italiker, ist den Gemäldefreunden weit weniger bekannt als den Sammlern von Zeichnungen und Kupferstichen. Die zwei grossen Landschaften der Dresdener Galerie werden von den meisten Besuchern neben den vielen Werken der grossen berühmten Maler übersehen, obwohl sie von tüchtiger Mache sind und eine leidliche Lichtführung aufweisen. Das Bildchen hier in der Schönborn-Galerie ist ebenfalls wenig beachtet geblieben,[1]) und eine kleine Flusslandschaft in der Stuttgarter Galerie (Nr. 415) ist gar erst in jüngster Zeit von mir auf Jillis Nyts bezogen worden (vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik (N.F. VI, 36). Allerlei Bilder von Nyts, die in alten Inventaren verzeichnet stehen, müssen erst wieder gefunden werden, so mehrere, die ehedem in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm erst in Brüssel, dann in Wien waren, eines aus der alten Hüsgen'schen Sammlung in Frankfurt a. M. und wieder eines der Gemäldesammlung des Benedictiner-Stiftes Emaus zu Prag.[2])

---

[1]) Hiezu Scheibler's Notiz für Woermann's Geschichte der Malerei III, S. 531. — Das Bild, das in Stockholm als Nyt sgeführt wird (1167), zeigt (nach dem Facsimile in Goethe's Katalog zu schliessen) eine Signatur, die ganz und gar nicht zur Dresdener oder Wiener Signatur passt. Eine Landschaft der Sammlung Peltzer in Köln, die dem Nyts zugeschrieben wird, ist fast sicher aus Herman Saftleven's früher Zeit.

[2]) Vgl. Inventar Leopold Wilhelm im I. Bande des Jahrbuches der kaiserl. österr. Kunstsammlung (Nyts wird dort „Mahler von Antorf" — Antwerpen — genannt), ferner Hirsching's Nachrichten III (1789), S. 59: „Ein sehr reitzender Prospect von Mastrich von J. Nyls" (womit wohl J. Nyts gemeint ist), endlich den Auctions-Katalog der Gemäldesammlung des Benedictiner-Stiftes Emaus zu Prag von 1823 „Nr. 117 Landschaft gebürgigte, von J. Nyts, auf Holz, H. 1' 2", Br. 1' 5''."

Zeichnungen und Radirungen sind dagegen genug von unserem Künstler bekannt, so dass de Nyts in der Kupferstichliteratur und den Katalogen von Sammlungen alter Handzeichnungen durchaus keine auffallende Seltenheit ist. Nyts'sche Zeichnungen sah ich in der Albertina, in Dresden, in London, Radirungen fast allerwärts in grossen Kupferstichsammlungen.[1]) Nyts neigt zu kleinlichem Gestrichel und tüfteliger Ausführung. Die meisten Formen werden unter seiner Hand rundlich, charakterlos, so das Terrain, die Bäume, Wolken. Seine Luftperspective ist gut. Die Nummern 6, 7 und 8 bei Bartsch kann man interessant nennen. Nyts gehörte der Antwerpener Gilde an und kommt 1647 auf 1648 als Meister urkundlich genannt vor. Vermuthlich ist er in Italien gewesen. Um 1687 fällt sein Ableben.[2])

---

[1]) Bekanntlich verzeichnet Bartsch im „Peintre graveure (Bd. IV) eine Reihe von 10 Blättern des Nyts, die durch Weigel um noch 16 verlängert wurde (Suppl. 202), vgl. auch Repert. f. K.-W. IV, 245; J. Heller, praktisches Handbuch für Kupferstich-Sammler; Wessely, „Geschichte der graphischen Künste", S. 184; Nagler's Monogrammisten (Nr. 460 und 496); Dutuit Manuel, Bd. VI. — Zeichnungen von Nyts waren beim Erzherzog Leopold Wilhelm. Eine signirte grosse Bleistiftzeichnung von 1650 fand sich 1867 in der Sammlung Biehler (Ansicht von Antwerpen), eine andere signirte Zeichnung in der Sammlung Storck in Bremen, die 1894 in Berlin versteigert wurde.

[2]) Vgl. die Antwerpener Liggeren II, 186, 192, 520. Van den Branden lässt den Künstler um 1617 geboren sein. Vgl. auch noch Kramm's Lexikon und Rooses-Reber's Geschichte der Antwerpener Maler-Schule. Vorübergehend genannt ist Nyts in allerlei Handbüchern. Auf ein Bild mit der Signatur I. F. NEYTS . F in der Galerie zu Valenciennes machte Woermann aufmerksam (Zeitschrift f. bild. Kunst XVI, 397). Es stammt von einem Namensvettern des Gillis Nyts her, nicht aber von ihm selbst.

35 und **37.** Jacob Gerritsz Cuyp: Zwei männliche Brustbilder, beide ungefähr lebensgross. Eines stellt einen alten Herrn dar; Gesicht ein wenig nach rechts gekehrt. Spärlicher, grauer Vollbart. Breite Halskrause von vielfacher Fältelung. Rechts oben im hellbraunen Grunde die Inschrift:

„Ætatis 60
An 1633
J G cüyp FeCIT"

(J und G verschlungen).

Das zweite ist das Brustbild eines jungen Mannes mit dichtem aufgebogenen Schnurrbart und spitzem Kinnbart. Leichte Wendung des Kopfes nach rechts; der Blick aber gegen den Beschauer gerichtet. Der breite, mit Spitzen besetzte Halskragen reicht bis gegen die Schulter. An den Schnurenden des Kragens, die auf die Brust herabhängen, sind wieder Spitzen auffallend, deren kleines Mittelfeld vielleicht die Bedeutung eines Wappens hat. Im halbhellen Grunde rechts oben die Inschrift:

„Æ tatis . 26 .
An 1634
J G cuyp . Fecit"

(das J durch das G gezogen, wie bei Nr. 35).

Beide Bilder waren spätestens 1830 schon in der Galerie. (Beide photographirt von J. Löwy.)

36. Carlo Dolci: Sancta Katharina, lesend (Breitbild auf Leinwand 120 × 94). Eines der bekanntesten und meist genannten guten Bilder in der Galerie, das schon im ältesten Kataloge von 1746 vorkommt und fast in jeder späteren Quelle genannt wird, auch bei Küttner, Lavice und Waagen. Es ist auch ins V. A. Heck'sche Galeriewerk aufgenommen und in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alter-

thumsvereines (XXVIII) besprochen. (Stiche von Paul Gleditsch, M. Deyerl, Photographie und Heliogravure von Löwy.)

38. Franz Caucig: „Demetrius mit dar Lamia", so wenigstens ist das Bild 1830 in Hormayr's Archiv genannt. Charakteristisch für die Dünnheit, mit der man zur Zeit des Classicismus Gedanken und Farben auftrug. Viel Leinwand, wenig Figuren.

39 und **44.** Jan von Huysum: Italisirende Gebirgslandschaften von weicher Formgebung. Kleine Hochbilder. Beide rechts unten signirt: „Jan van Huysum". Leider so undeutlich, dass man nicht auf „Jan" schwören kann, obwohl diese Lesung am nächsten liegt. (Vermuthlich 1820, sicher 1830 schon in der Galerie. Bei Waagen als Jan van Huysum gelobt. Im Katalog von 1882 als Justus van Huysum.) Man kennt drei Landschaftsmaler namens Huysum, und zwar den Vater Justus van Huysum und seine Söhne Jakob und Jan. Jan war zugleich Blumenmaler und Landschafter, hat aber bekanntlich seinen Ruhm nur den Blumenstücken zu verdanken. Seine Landschaften sind flau, unkräftig. (Vgl. Houbraken's grosse Schaubühne II, 112, und III, 387, Descamps IV, Weyerman III, Van Gool II und Galerie des peintres von Lebrun (1787 und 1796). In der neueren Literatur neben den allbekannten Handbüchern und Lexika besonders die Galeriekataloge von Schwerin und Amsterdam, auch Herm. Riegel: Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte II, 428 u 449.)

Derlei Bilder findet man in der Amsterdamer Galerie, im Schloss zu Aschaffenburg (Nr. 57), in Braunschweig, in der Mannheimer und Mainzer Galerie, im Louvre zu Paris. Das Bild in Mannheim ist ungewöhnlich gross (Nr. 94 über 1 Meter breit) und breiter behandelt als die übrigen Bilder, die ich hier angedeutet habe. Es ist mit 1737 datirt,

gehört also der letzten Stilweise des Malers an, der 1682 geboren und 1749 gestorben ist. Trotzdem stimmt es im Ton zu den Bildchen hier in der Schönborn-Galerie, vor denen wir eben stehen. Beim Mannheimer Bilde, sowie bei dem in Aschaffenburg habe ich nach frischer Erinnerung ausdrücklich notirt, dass sie recht gut zu den Huysums der Schönborn-Galerie in Wien stimmen, wonach ich diese (Nr 39 und 44) als Werke des Jan v. Huysum behandle. Sind doch die oben erwähnten Landschaften dieses Malers alle deutlich signirt, und zwar auch mit dem Vornamen „Jan".[1]) Auch bei Woermann (III, 760) finde ich sie als Werke des Jan von Huysum eingereiht. Nun ist freilich zu berücksichtigen, dass die sichere Landschaft des Justus denen des Jan sehr nahe steht und leicht im Stile damit verwechselt werden könnte. Signirt als „Justus van Huysum" ist die Landschaft in Schwerin, wogegen ich das Schlachtengemälde in Braunschweig, das mit Vorbehalt als Justus v. Huysum geführt wird, für ein Werk des Herman v. Lin halte, auf dem sich von der Signatur nur noch das „H . . . ." erhalten hat. Eine dem Jakob van Huysum zugeschriebene Landschaft der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie gehört nach dem Stile in dieselbe Gruppe.

Viele Landschaften des Justus (Joost) werden in den Katalogen bei Hoet verzeichnet.[2])

40. Gabriel Metzu: Die Andächtige. Vor einem kleinen Altar links im Bilde kniet ein weiss gekleidetes Mädchen oder

---

[1]) Wäre die Signatur vollkommen überzeugend, so könnte man hier auch das Bild in Karlsruhe Nr. 381 mit einzubeziehen. Die Landschaft in Dresden ist nicht mit dem Vornamen bezeichnet (neu Nr. 1699), kann daher zum Beweise nicht verwerthet werden.

[2]) Eine Landschaft von Huysum war in der ältesten Galerie Jäger in Wien. Eine weitere mit der Signatur J. van Huysum wird im Katalog der Sammlung Paulig zu Sommerfeld verzeichnet.



eine junge Frau. Sie trägt einen goldgestickten, hermelinverbrämten Mantel, der von ihrer linken Schulter hinabgeglitten ist. Ein Korb mit Rosen und einigen Früchten steht links auf der teppichbedeckten Stufe. Rechts im dunklen Mittelgrunde unter einem Bogen sieht man einen Bischof oder Abt, dem man mit einer Fackel vorleuchtet und dem ein Messbuch nachgetragen wird. Es scheint sich um ein heisses Gebet oder ein Gelübde (kaum um die Schmückung des Altars) zu handeln. Ausdrucksvolles, technisch sehr hoch stehendes Bild, das an allerlei gute Leydener anklingt, aber am nächsten dem Metzu steht. Deshalb auch möchte ich dieses Bild mit einem Metzu identificiren, der 1709 in Amsterdam um 150 Gulden verkauft wurde als „Een knielende Jouffrouw voor een Altaer, van G. Metzu".[1])

1830 ging das Bild als Netscher, 1882 wurde es nicht eben glücklich als Adriaen van der Werff verzeichnet. (Vgl. auf S. 40 die Gitterphototypie von Angerer und Göschl nach J. Löwy's Photographie.)

41. Hans Holbein der jüngere: Vermuthlich das Bildniss des kölnischen Kaufmannes Hermann Wedigh. Brustbild, fast halbe Figur eines jungen Mannes mit dunkler Mütze. Die Hände sind auf einen grüngedeckten Tisch gelegt. Links ein Buch, auf dessen Einband das Monogramm H · H · zu sehen ist. Im Buche steckt ein Blatt mit dem Wahlspruch „Veritas odium parit", der an Pietro Aretino erinnert und vielleicht das Buch als Werk dieses berüchtigten Autors kennzeichnen soll. Auf dem Schnitte steht: „HER WID". Oben im stumpf blauen Grunde die Inschrift, links: „ANNO 1532", rechts: ÆTATIS SVÆ 29" (A und E beidemale ligirt). Das Wappen

[1]) Die Stelle aus Hoet I, S. 131, ist von mir schon benützt worden in der „Wiener Abendpost" vom 31. December 1892.

auf dem Fingerringe wird noch zu besprechen sein. (Eichenholz, H. 0·41, Br. 0·32. Photographie von Löwy, Heliogravure im Heck'schen Galeriewerke.)

Die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit wird durch das Wappen auf dem Ringe und die Inschrift auf dem Schnitte des Buches ermöglicht (in Weiss ein dunkler Sparren und je ein grünes Blatt in den Winkeln). Ich habe anderwärts die Wahrscheinlichkeit klar gemacht, dass hier ein Mitglied der kölnischen Familie Wedigh mit dem Vornamen Hermann dargestellt ist. Vermuthlich war Hermann Wedigh einer jener kölnischen Kaufleute, die zu London im Stahlhof verkehrt haben und deren Holbein mehrere in der Zeit von 1532 bis 1536 gemalt hat. Das Eichenholz als Malgrund passt vorzüglich zu dieser Annahme, da die nordischen Arbeiten Holbein's, so weit mir bekannt, alle auf Eichenholz gemalt sind.

Die Schönborn-Galerie hat bis gegen Ende der Sechzigerjahre ein zweites Bildniss von Holbein's Hand besessen, das ebenfalls einen Wedigh darstellt. Dieses Bild, schon in der Einleitung vorübergehend berührt, kam in die Berliner Galerie. Beide sind schon 1746 in der Galerie nachweisbar.[1])

Hier möchte ich die Frage aufwerfen, ob nicht auch der Kaufmann auf dem Bildnisse von 1532 in Windsor Castle (photographirt von Braun in Dornach, Nr. 46) ein Wedigh

[1]) Ueber beide Bilder vgl. Woltmann, „Holbein und seine Zeit", 2. Aufl., I, S. 369, und II, S. 155; „Gazette des beaux-arts" 1869, I, 16 und 1887, I, 442; Waagen, „Kunstdenkmäler in Wien" I, 313 f.; Manz, Hans Holbein (1879); Perger, Kunstschätze Wiens, S. 72; Lützow-Seemann's Kunstchronik XXII, Sp. 379; „Kölnische Volkszeitung" vom 29. April 1887, Feuilleton von J. J. Merlo; Heck's Galeriewerk und Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines XXVIII.

ist. Auf dem Petschaft, das auf diesem Bilde vorkommt, sieht man ein W gravirt. Ich hatte noch nicht Gelegenheit, dieser Frage nachzugehen.

42. Lieve Verschuier: Meeresküste bei Morgenbeleuchtung. Violettgraue Stimmung. Links mehrere Schiffe mit aufgezogenen Segeln. Galt als Hendrick Verschuring, passt aber ganz und gar nicht zum Stile jenes Malers, der mit Vorliebe Schlachten dargestellt hat, sondern vollkommen zu den Küstenbildern des Lieve Verschuier, von dem ich besonders zwei signirte Bilder in der Hermannstädter und eines in der Pester Galerie in Erinnerung habe. In den „Kleinen Galeriestudien" war von dem Bilde schon mehrmals die Rede. (1830 schon in der Galerie als „See nach Sonnenuntergang".)[1])

43. Gabriel Metzu: „Die belauschte Briefschreiberin." Auf dem Papier eine Bezeichnung: „G . . . METSV", die wohl mit dem Bilde gleichzeitig sein kann. In der Sammlung Lord Francis Pelham Clinton-Hope zu London befindet sich ein ebensolches Bild,[2]) das mir den Eindruck einer alten Copie gemacht hat Damit will ich das vorliegende Wiener Exemplar nicht zum Originale stempeln; denn auch dieses fällt neben guten Arbeiten des Gabriel Metzu etwas ab. Waagen, der beide Exemplare kannte, spricht noch von einem dritten, das er in der alten Pommersfeldener Galerie gesehen hatte, will aber dem Wiener Exemplare die Originalität nicht streitig machen. Auch neuerlich gab De Groot die Echtheit als möglich zu. Eines ist ja bei alledem sicher, dass

---

[1]) Zwei Seestücke des Verschuier in der Amsterdamer Galerie sind in dem bekannten Werke von Bredius abgebildet. Es sind Tagbilder, die für unseren Fall schwer für Vergleichungen dienen können.

[2]) Nr. 18 des Kataloges von 1891.

diese Briefschreiberin nicht zu den hervorragenden Werken des Meisters gehört. Die knieende Frau (Nr. 40) obwohl dies Bild nicht signirt ist, überzeugt mich viel mehr als Werk des Metzu, denn die Briefschreiberin. (Seit 1820 spätestens in der Galerie.)

45. Dem Abr. Mignon zugeschrieben: Ein Blumenkranz, der ein Madonnenbild umschliesst. Unten ein blaues Band. Grosses Leinwandbild. Offenbar schon im Katalog von 1746 erwähnt. Die Figuren erinnerten mich in ihrer röthlichbraunen Carnation an Joachim v. Sandrart's Weise.

46. Dem Guido Reni zugeschrieben: Diana. Lebensgrosses Brustbild der Göttin, die den Bogen in der Hand hält. Im Haare über der Stirn die kleine Mondsichel. War spätestens 1800 in der Galerie, weil bei de Freddy schon erwähnt (II, S. 114). Ich bleibe bei der Gattungsbenennung „Reni", da sich ausserordentlich viele Berührungspunkte, wie Färbung, Modellirung, Auffassung, mit dem späten Stile des Meisters ergeben. Eine genauere Präcisirung behalte ich mir vor.

47. Melchior de Hondecoeter: Henne und Küchlein, rechts ein Hahn und vorne eine exotische Schnepfe. Links Ausblick in eine hügelige Landschaft. Rechts im Mittelgrunde dunkles Buschwerk und ein Baumstamm.

48. Carlo Cignani: Venus und Amor. Ueberlebensgrosse Figuren. Offenbar schon 1746 in der Galerie als „Carlo Zignani". Kräftig und sicher modellirt wie beglaubigte Werke des tüchtigen Akademikers.

50. Vermuthlich Hendrick van Balen: Der reiche Fischzug. Weithin sichtbare Küste (des Sees Genezaret), die links in der Ferne steil ansteigt, im Vordergrunde aber flach verläuft. Dort steht links der Herr in kirschrothem Mantel,

den er mit seiner Rechten zusammenhält. Die Linke ist gegen Simon vorgestreckt, der mitten im Bilde sich eben vor Christo aufs Knie niederlässt. Simon (Petrus) trägt eine kurze grauviolette Tunica und einen braungelben, togaartigen Ueberwurf. Rechts auf dem Wasser unfern der Küste die Fischerbarke, ein graues Schiff, auf das eben ein volles Netz hinaufgezogen wird. Links im Mittelgrunde nochmals Christus, der die herbeigebrachten Fische zu segnen scheint. Grosses Breitbild mit Vordergrundsfiguren von mehr als halber Lebensgrösse.

Die glatte Behandlung, die Gesichtstypen, die Spielerei, dass Christus von heller und Petrus von brauner Hautfarbe ist, und die graugrünen Töne im Mittelgrunde führen mich auf die Benennung van Balen, die ich hiermit zur Ueberprüfung vorschlage. Ich meine, den Petrus schon öfter unter anderem Namen und in kleinerem Maassstabe bei van Balen angetroffen zu haben. Van Balen ist uns mehr durch kleinfigurige Bilder geläufig. Indes ist auch grösserer Maassstab bei ihm nicht unerhört. Ich erinnere an die Bilder in Antwerpen (Nr. 361, 363 und 365, letzteres etwas roh gerathen) und an die Mannalese der Braunschweiger Galerie. Früher galt das Bild hier in der Schönborn-Galerie als ein Francken.

52. Adriaen van Ostade: Sittenbild mit vier zechenden und rauchenden holländischen Bauern, die mitten um einen Tisch gruppirt sind. In den Anzügen fast ausnahmslos helle, aber gebrochene Farben. Sonst ist das Bild dunkel gehalten. Auf dem Boden vorne liegen zwei Spielkarten, ein Brettchen und eine Thonpfeife. Links auf einem Fasse steht ein brauner Krug. Rechts gegen unten die Signatur „A v oftade“ 1639 (A und v verbunden; die Drei undeutlich).

Eichenholz Br. 0·36, H. 0·30 (Photographie von Löwy, Heliogravure im Galeriewerk).

Die Jahreszahl neben der Signatur ist auch für 1659 gelesen worden, doch scheint mir unser Bildchen eher zu den frühen Werken des Künstlers zu passen als zu denen um 1660, ganz abgesehen davon, dass die Signatur das lange ſ aufweist, welches Ostade zwar in seiner frühen Zeit, nicht aber späterhin zu schreiben pflegte. Bode hat in den „graphischen Künsten" und in den „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" seine Beobachtungen über Ostade's Signatur niedergelegt, die jedenfalls auf Grundlage reichen Studienmateriales angestellt sind. Nach den Mittheilungen Bode's und nach meiner Lesung der Jahreszahl hätte Ostade das Bild in seinem 29. Lebensjahre gemalt.

53. Pieter Symonsz Potter: Ein vornehmer Herr, aufrechtstehend. Rechts unten signirt: „P. Potter. f. 164 . ." (Kleines Hochbild; Photographie von J. Löwy.)

Pieter Potter, bekannt durch treffliche Stillleben, zeigt sich hier als etwas schwachen Figurenmaler. Besser gerathen ist das Figurenbild im Prager Rudolfinum und ein damit stilverwandtes bei Ráth in Pest. Auf dem Prager Bilde finden wir in der Behandlung eines Harnisches und des vielen Beiwerkes eine deutliche Brücke zu den Stillleben desselben Malers. Ein Figurenbild des Pieter Potter ohne Signatur fand ich unter der Benennung Duck vor einigen Jahren bei Jakob Fischer in Mainz.[1]) Gesellschaftsbild mit drei Personen.

---

[1]) Ueber das Bild bei Ráth in Pest vgl. „Kl. Gal.-Stud.", Bd. I, über das vorliegende der Galerie Schönborn in Wien siehe Hormayr's Archiv von 1830 und Oud Holland XI, S. 42. In der Sammlung Biegeleben, später bei Jurié in Wien, war eine Zeichnung (ein Cavalier), die ich für Pieter Potter gehalten habe. Ein signirtes Doppelbildniss

Stammt aus der Sammlung Hardy in Mainz. Erwähnenswerth ist auch ein mit: P. Potter 1642 bezeichnetes Sittenbild (die Köchin) in der städtischen Galerie zu Mainz. Das kleine Breitbild hatte durch Verputzung und Uebermalung gelitten, als ich es vor einigen Jahren untersuchte. Ich komme in einem der nächsten Hefte eingehend auf P. Potter zu sprechen. Deshalb gehe ich auf die zahlreichen Stillleben des Malers — es sind meist Vanitasbilder — hier nicht näher ein, zumal Bredius in seinem interessanten Artikel über Pieter Potter (Oud Holland XI) diese Gruppe von Werken ausführlich besprochen hat.[1]) Selten gab Pieter Potter sich mit Landschaften, biblischen Scenen und Bauernstücken ab. Ein allegorisches Blatt mit einer tanzenden skeletartigen Todesfigur im Mittelgrunde und Herkules am Scheidewege im Vordergrunde hat Pieter Nolpe nach ihm radirt.



54. Richard Brakenburgh: Ein Mann und ein Mädchen, die offenbar besten Einvernehmens sind. Bezeichnet rechts

---

wird im Versteigerungskatalog der Antwerpener Sammlung Mencke beschrieben, wobei man freilich nicht sicher sein kann, ob das Gemälde nicht aus anderem Besitze eingeschoben war. Man kennt ja die Gepflogenheiten des Kunsthandels.

[1]) Seither haben einige Bilder, die Bredius nennt, ihre Besitzer gewechselt. Eugen Miller v. Aichholz besitzt z. B. seinen Pieter Potter längst nicht mehr. Remy v. Haanen ist todt und hat seinen Pieter Potter mit anderen Bildern an Cecil van Haanen vererbt. — Ein Bild mit Triktrakspielern in Lille (258) würde ich gerne einmal genau mit sicheren Werken des Pieter Potter vergleichen, denen es zweifellos sehr nahe steht.

unten „R. Brakenburg . .". (H. 0·29, Br. 0·24. Photographie von Löwy.) Gutes, echtes Bildchen, aus dem ein Ausschnitt hier auf S. 47 als besonders charakteristisch abgebildet wird.

55. Altniederländischer Meister: Anbetung durch die Könige. Vor den Ruinen eines hohen Gebäudes mit einem grossen Rundbogen in der Mitte sitzt gegen links Maria mit dem Kinde. Rechts die huldigenden Könige und herandrängend in dichter Masse ihr Gefolge. Links steht Joseph an eine Brüstung gelehnt, der dem Vorgange augenscheinlich zusieht. Links in der Landschaft ein Stück des Heereszuges, den die drei Weisen aus dem Morgenlande mitgebracht haben. Sah ich recht, so findet sich auf zwei Fähnchen eine Mondsichel und auf einem eine gelbe Sonne. Rechts in der fernen Landschaft die Verkündigung an die Hirten. Ueber der Mittelgruppe vor den Ruinen schweben drei kleine Gewandengel. Die Stilmischung von Gothik und Renaissance in der Architektur, sowie die Kleidung der Figuren, die Composition, die frische Färbung, die Härte der Formen lassen in dem Bilde (es ist eine Tafel von ungefähr 1 1/2 Meter Br und 1 Meter H.) ein niederländisches Werk des frühen 16. Jahrhunderts erkennen. „De aenbidding van de Wysen uyt 't Oosten door een oud meester", so wurden ehedem derlei Bilder, für die man keinen Namen wusste, katalogisirt. Wir versuchen es heute weiterzugehen und wenigstens die Zeit und Richtung, aus der ein solches Bild stammt, anzugeben. Ein Name wird wohl noch lange nicht mit Sicherheit genannt werden können, obwohl eine Wiederholung des Bildes in der Merlo'schen Versteigerung 1891 als Scorel katalogisirt war. Diese Benennung kann unmöglich zutreffend gewesen sein. Ich meine, dass man den Ur-

heber unserer Tafel in Nähe des Meisters vom Tode der Maria rücken müsse, ohne sie aber ins Malerwerk dieses Künstlers einzureihen.

Vielleicht schon 1746 in der Galerie, im Bilderzimmer Nr. 14. Allerdings ohne vollständige Angabe der Abmessungen und als Lucas Cranach. Später als Jan v. Eyck, gegen welche Benennung schon Perger auftrat. Bei Waagen in Kürze besprochen. 1892 wies ich auf die Verwandtschaft mit dem Bilde bei Merlo hin, das in einer späteren brieflichen Mittheilung Scheibler's vermuthungsweise als Copie nach dem Wiener Bilde bezeichnet wird.

57. Pieter van Slingelandt: Bauernfamilie. Links auf einer niedrigen Holzbank sitzt (rothviolett und blaugrün gekleidet) ein ältlicher Bauer, der sich angelegentlich mit seiner kleinen Tabakspfeife beschäftigt. Mitten im Bilde, auf einem Fasse sitzend und die junge Bäuerin am Arme fassend, ein Soldat, den man von der Rückseite sieht. Zwischen beiden blickt man auf einen Burschen, der spöttisch den Mund verzieht. Weiter zurück, etwas links ein hässlicher Junge. Allerlei Beiwerk auf dem Boden. (Holz, Br. 0·49, H. 0·33. Photographie von Löwy.) Galt als Pieter de Bloot. Diese Benennung scheint mir seit lange nicht zutreffend. Ein Besucher der Galerie soll schon vor einigen Jahren den P. v. Slingelandt für dieses Bildchen genannt haben und hat damit wohl das Richtige getroffen, obschon Slingelandt häufiger Figuren aus der feinen Gesellschaft denn Bauernbilder gemalt hat. Die feine Durchbildung und glatte Behandlung, sowie die rosige Färbung des Bildchens passen ebenso sehr zu Slingelandt, als sie den De Bloot ausschliessen. Von De Bloot kennt man Bilder mit russigem Colorit (ein derlei Bild ist z. B. in der Pester Galerie), solche

mit flüssiger, aber tokkirender Behandlung (typisch hiefür das signirte Gemälde bei S. B. Goldschmidt in Frankfurt a M.), und wieder solche, auf denen er hell gelbbraune Töne anwendet, die an sauberes Rehleder erinnern (hiefür bezeichnend das signirte Bildchen in Mainz und in der Wiener Akademie). Keine dieser Gruppen passt zu dem vorliegenden Werke. Dagegen besitzt das Ryksmuseum in Amsterdam ein signirtes Bauernbild von Slingeland, auf dem sogar dieselben Gesichtstypen vorkommen, wie hier (Abbildung im Galeriewerk von Bredius).

58. J. Smees: Italisirende Landschaft mit Ruinen. Signirt. Ueber Smees, von dem signirte Bilder auch in der Galerie zu Pommersfelden zu finden sind, habe ich im „Katalog der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze" mehrere Mittheilungen gemacht, denen ich heute nichts Wesentliches beifügen könnte.

59. Jacob Toorenvliet: Ein graublau gekleideter Fischhändler hat eben einem hechtartigen Fische den Bauch aufgeschnitten. Kleine Halbfigur. (Kupfer, H. 0·21, Br. 0·17.) Dürfte um 1680 gemalt sein und stammt vielleicht aus der Zeit, als Toorenvliet in Wien thätig war (nach Bredius wäre das 1676. Vgl. „Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale" 1895). Derlei Bildchen aus den Jahren 1675, 1676 und 1679 besitzt unter Anderen auch Fürst Liechtenstein, der mehrere davon vor einiger Zeit aus Wien hat nach Eisgrub bringen lassen, und das Schottenstift in Wien, wie denn überhaupt die österreichischen Sammlungen von jeher sehr reich an Bildern des Toorenvliet waren.[1]) Im ältesten Kataloge der

---

[1]) Hierzu bemerke ich, dass allerdings das Hauptwerk unter den Wiener Toorenvliets, die holländische Familie bei J. v. Klarwill, aus

gräflich Schönborn'schen Galerie von 1746 stehen „Vier Kopff Brust Stuck vom Dornflied". Unser Fischhändler mag dabei gewesen sein.

60. Adriaen van der Werff: Drei Knaben beim Kartenspiel. In einer Art Höhle haben sich drei noch kindliche Jungen zum Spiele hingelagert. Der zur Rechten weist eben eine hohe Karte vor. Der zur Linken scheint inne zu werden, dass er übertrumpft ist und der Mittlere hält mit der Rechten eine Karte so, dass sie nur dem einen Mitspieler sichtbar sein kann. Rechts blickt man unter einem Bogen in einen undeutlichen dunklen Hintergrund mit Mauern und etwas Himmel darüber. (Eichenholz, Br. 0·28, H. 0·25.) Noch auf weissem Grunde gemalt.

Scheint im vorigen Jahrhundert schon in gräflich Schönborn'schem Besitze gewesen zu sein. Im Neudrucke des Bys'schen Kataloges von 1719 finde ich als Nr. 268 „Van der Werff: Drey spielende Knaben (H. 11", Br. 10")". Höhe und Breite wären hier verwechselt, sonst würden die Maasse übereinstimmen. Andeutungsweise bei de Freddy erwähnt (1800). Sicher nachweisbar 1830. Ein grösseres Exemplar eines ganz verwandten Gegenstandes, aber mit der Signatur P(ieter) v(an der) Werff befindet sich in der Galerie Winter-Stummer in Wien. Es ist mit dem vorliegenden feineren Exemplare weder stilgleich, noch in allen Farben übereinstimmend, auch wenn die Hauptfiguren nahezu dieselben sind. Deshalb bleibe ich

---

England eingeführt worden ist. Zur Literatur über Toorenvliet nenne ich als bisher übersehen einen Abschnitt in Görling's „Belvedere", S. 247 ff., sowie als jüngste Erscheinungen den Katalog der Vente Houck in Amsterdam (Mai 1895) und das Verzeichniss der Galerie Winter-Stummer in Wien (Dec. 1895) und jüngst die „Wiener Zeitung" vom 7. Februar 1896.

für das Exemplar der Galerie Schönborn bei der Benennung Adriaen van der Werff, wie sie im Katalog von 1882 gewählt worden ist.[1])

Ein drittes Bild mit den drei kleinen Kartenspielern scheint (nach einem Stiche von L. C. D. B. und dessen Inschriften zu schliessen) im vorigen Jahrhundert in der französischen Galerie des Grafen von Baudouin gewesen zu sein. Darstellungen sehr verwandter Art gibt es in den Galerien zu München, in der Universitätssammlung zu Stockholm, in Florenz in der Uffiziengalerie und in der Petersburger Galerie.[2])

Die Brüder Adriaen und Pieter v. d. Werff haben nach Angabe der alten Quellenschriftsteller oft zusammen gearbeitet und das in der Weise, dass der geschicktere lebhaftere und ungleich berühmtere Adriaen den unberühmten, melancholischen Bruder Pieter gelegentlich an seinen Arbeiten mithelfen liess und ihm Bilder zum Copiren gab. Daran, dass Adriaen die selbstständigen Arbeiten des Pieter retouchirt und fein voll-

---

[1]) Ueber das Bys'sche Verzeichniss und den Ansbacher Neudruck vgl. mein „Verzeichniss der Gemälde im gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze" (1894), über das Bild der Galerie Winter-Stummer meinen neuen Katalog dieser Sammlung (1895) und die „Wiener Abend post" vom 31. December 1892. Auf dem Stummer'schen Bilde fehlt das Motiv des Falschspielens.

[2]) Vgl. den Münchener Katalog Nr. 438 (Bild von 1687), Olaf Granberg: Collections privées de la Suède", S. 68 (Wiederholung des Münchener Bildes); Waagen, St. Petersburg, S. 415; ferner die neuen Florentiner Kataloge (Nr. 937); Zacchiroli, Description de la Galerie royale de Florence" (1783) II, S. 89, und A. Gotti, „Le galerie di Firenze" (132). Eine Aquarellcopie nach V. d. Werff's Kindergruppe mit dem Zeisig hier in der Albertina (unter Schierecke). Zu diesen Darstellungen vgl. auch Hoet II, S. 86.

endet habe, wird man nicht denken dürfen.[1]) Man könnte also in Bezug auf unser Exemplar der drei spielenden Jungen wohl annehmen, dass Pieter neben Adriaen die Hand im Spiele hatte und dass er dann denselben Gegenstand noch einmal ausführte und die variirte Wiederholung (jetzt bei Stummer) mit seinem Namen versah.

61. Unbekannter Niederländer des 17. Jahrhunderts: Maria mit dem Kinde. Kleines Bild von flüssiger Malweise, die bisher noch nicht mit Sicherheit auf einen bestimmten Maler bezogen werden konnte. Ehedem galt das Bildchen als Rembrandt, so 1830 in Hormayr's Archiv und in Nagler's Künstlerlexikon (Bd. XII, S. 430). Waagen vermuthete unhaltbar Salomon Koninck. Im kleinen Verzeichniss von 1882 wird Van Gelder genannt, für den sich aber hier auch kein rechter Beweis beibringen lässt. De Groot lässt den Gelder ebenfalls beiseite. Ich finde, dass die kleine Arbeit gar nicht unbedingt holländisch sein muss und dass man bei einer Revision von flamisirenden Arbeiten einiger Holländer, wie etwa des Jan Lievensz, dieses Bildchen im Zusammenhange mit vielen anderen neuerlich überprüfen sollte. Heute ist die Angelegenheit nicht spruchreif. Das Bildchen ist offenbar identisch mit einem, das 1746 als Bestandtheil der Gemäldesammlung im Schloss Schönborn erwähnt wird: „ein Mutter Gottes mit dem Jesu Kindlein an der Brust saugend von Rembrandt", hoch 7'', breit 6''"; so lautet die Beschreibung. Zwischen 1746 und 1830 wird es nach Wien gekommen sein.

62. Peeter Neeffs der jüngere: Innenansicht des Domes zu Antwerpen. Man blickt gerade in das Mittelschiff gegen

---

[1]) Vgl. Houbraken: Schouburgh III (1721), Van Gool: Nieuwe schouburgh I (1750) und Descamps: Vie des peintres IV (1764).

den Lettner zu, hinter dem der Chor in hellen duftigen Tönen angedeutet ist. Seitlich noch die je drei niedrigen Schiffe des gewaltigen Kirchenbaues. Mannigfache Figuren beleben den grossen Raum. Am auffallendsten sind vorne mitten ein schreitender Priester im Chorrock und begleitet von einem vornehmen Herrn. Hinter ihnen ein Knabe. Zu beiden Seiten nahe den Pfeilern Bettler. (Holz, Br. 1·04, H. 0·71. Photographie von Löwy, Heliogravure im Heck'schen Galeriewerke.)

Seit 1746 in der Galerie. Damals Nr. 23 im Bilderzimmer.

63. Franz Ykens: Früchtenkranz, der ein Madonnenbild einschliesst. Rechts oben im bräunlichen Grunde die schwarze Bezeichnung „franchois ÿckens Fecit". Die Madonna scheint mir, wenn nicht von Thulden oder Simon de Vos, so von Jordaens gemalt zu sein. Dass Jordaens auch Figuren für derlei Stilllebenumrahmungen gemalt hat, wie wir hier eine vor uns sehen, geht aus einigen Nummern des Jordaens'schen Nachlassverzeichnisses hervor, wo beispielsweise erwähnt wird: „Een Kransje van den fluweelen Brueghel met een beldje door Jordaens" (Ein Kränzlein vom Sammet Brueghel mit einer Figur von Jordaens) und ein andermal: „Een Vrouw met een Kindje in een Bloemen Krans van Jordaens" (Eine Frau mit einem Kinde in einem Blumenkranze von Jordaens).

64. Vermuthlich Johann Hulsmann: Kleines Bildchen mit badenden Nymphen (auf Kupfer). Im Katalog von 1882 als „Unbekannt", ebenso weiter zurück 1830, vermuthlich aber identisch mit einem „Landchäfftl. Die Nymphen badend von Hülsmann", das 1746 unter den Gemälden im Schloss Schönborn genannt wird. Die flüssige Malweise lässt sich mit den sicheren Werken des

Hulsmann, wie man sie in Nürnberg und Pommersfelden sieht, so weit zusammenreimen, dass eine Zuschreibung an diesen seltenen kölnischen Maler des 17. Jahrhunderts wenigstens versucht werden kann. Ueber den Künstler und seine Werke, von denen einige in den Galeriestudien schon besprochen sind, findet man jetzt das Meiste in Firmenich-Richartz's neuer Ausgabe von J. J. Merlo's Buch über kölnische Künstler.

65. Hendrick van Steenwyck der jüngere: Kleines Breitbild mit dunklen Gewölben, in denen vorne mehrere schlafende Personen dargestellt sind. Neben einer Thür rechts ist eine brennende Kerze aufgesteckt. Weiter zurück auf dem Boden ein Feuer. (Eichenholz. Auf der Rückseite die alte Nummer 22 aufgeklebt. Spätestens 1830 in der Galerie.)

66. Cornelis Poelenburg: Kalypso reicht dem Odysseus die rettende Hand. Die Nymphe ist ganz unbekleidet und kniet mit vorgebeugtem Oberkörper auf einem Felsenvorsprunge. An ihre herabreichende Rechte klammert sich die linke Hand einer Person, von der nur noch die Finger der zweiten Hand über dem Boden sichtbar sind. Da man im düsteren Meere links unten ein Fass schwimmen sieht, scheint es, dass der Künstler einen Schiffbruch und die Rettung eines Seefahrers hat darstellen wollen. Eine nackte Nymphe weist nun aber auf einen Stoff aus der Antike hin. Demnach liegt die Deutung mit Odysseus und Kalypso ziemlich nahe. Wir befänden uns also auf Homer's Insel Ogygia und hätten die Hände als die des Odysseus anzusehen. (Auf Kupfer, H. 0·22, Br. 0·19. Photographie von J. Löwy, Heliogravure im Heckschen Galeriewerke. Zum Text des letzteren hätte ich zu bemerken, dass die dort erwähnten Bilder der Berliner Galerie, Nr. 956 und 958, seither in den Vorrath gestellt

worden sind und nicht beide auf Poelenburg bezogen werden können.)

Schon 1746 in der Galerie. Später (1822) besonders hervorgehoben bei Rochlitz. In Hormayr's Archiv von 1830 wird die Darstellung als „Hero und Leander" bezeichnet. Neuerlich leichtsinnigerweise angezweifelt in einer Recension des Heck'schen Galeriewerkes in der Zeitschrift für bildende Kunst. Wieder anerkannt neuestens von De Groot. Als Poelenburg mehrmals in der Literatur erwähnt (vgl. „Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale". Neue Folge. XIX, S. 98, und die „Wiener Abendpost" vom 31. December 1892).

Gemälde von Poelenburg auf Kupfer sind zwar selten, aber nicht unerhört. Die kaiserl. Galerie in Wien besitzt ein solches mit unanfechtbar echtem Monogramm. Desgleichen sind solche erwähnt in alten Katalogen (bei Hoet I, S. 126 und III passim).

67. Jan van Hughtenborch: Reitergefecht. Lebhaft bewegte Gruppen; tüchtige Durchbildung. Breitbild auf Leinwand. Rechts unten die Reste der alten Signatur.

68. G. Ph. Rugendas: Reitergefecht. Riesiges Breitbild auf Leinwand, dessen Erklärung der Augsburger Kunstgeschichte wärmstens empfohlen sei.

69. Adriaen Brouwer: Beim Dorfbader. Vorne rechts sitzt ein Bauer, der im Schmerz den Mund aufreisst. Der (links kniende) Heilkünstler zieht ihm eben ein Pflaster von einer Wunde auf dem Fussrücken. Im Mittelgrunde links ein hässlicher alter Bauer mit einem grauen Hute auf dem Kopfe und hinter einem Tische eine alte Frau, die, wie es scheint, ein frisch bereitetes Pflaster in den Händen hält. Rechts vorne auf dem Boden stehen zwei Thonkrüge, deren

einer auf der grossen Etiquette das Wort „ERITOM" erkennen lässt. Durch eine Thür rechts im Mittelgrunde tritt eben jemand in die Stube. (Eichenholz, H. 0·41, Br. 0·32. Auf der Rückseite eine Marke eingeschlagen, die einer Trèffle entspricht. Ueberdies in grossen schwarzen Zügen aufgemalt eine Verbindung von *f* und *L*, die mit einem cursiven lateinischen *A* Aehnlichkeit hat.) W. Bode hat sich über das vorliegende Bild, das er als echt anerkennt, in den „Graphischen Künsten" (VI, 44) geäussert.

70. Thomas Wyck: Beim Alchymisten. Etwa mitten im Bilde ein Gelehrter an seinem Studirtische. Rechts im Vordergrunde zwei Kinder, deren eines mit einem Handblasebalg ein kleines Kohlenfeuer anfacht. Im Hintergrunde rechts die Frau. Dunkles Gemach, erhellt durch ein Doppelfenster zur Linken. Der kleine rothbraune Vorhang, der bei Wyck's Innenräumen fast unvermeidlich ist, fehlt auch hier nicht. (Eichenholz, H. 0·37, Br. 0·315.)

71. Harmen Saftleven: Baumreiche Landschaft mit hohen Felsen zur Rechten und einem Wege, der schief von rechts gegen links zum Vordergrunde heranführt. Ungefähr in der Mitte des Mittelgrundes eine mannigfach gestaltete Gruppe von Laubbäumen. Auf dem Wege zwei schreitende Personen und weiter vorne ein Hirt, der fünf Schafe treibt. Von links her ragt ein Abhang in die Bildfläche, neben welchem man in die sonnige, warm gefärbte Ferne blickt. Rechts vorne sind Holzfäller beschäftigt. Himmel leicht bewölkt. Brandiger Gesammtton. Nur im Vordergrunde einige kräftige blaugrüne Töne. An den Figuren etwas Zinnoberroth und Blau, sonst ist auch hier eine blaugrüne Stimmung maassgebend, wie sie allen frühen Bildern des Meisters zukommt. Links gegen unten das bekannte feine Monogramm und die

Jahreszahl „1641" oder 1647, über deren Lesung eine Meinungsverschiedenheit denkbar wäre. Dem Stile nach ist nur an 1641 zu denken. (Breitbildchen auf Eichenholz, ohne Marke oder Inschrift auf der Rückseite.)

In den Galeriestudien schon erwähnt. Ein grosses Breitbild desselben Stiles, das bisher von der Literatur fast ganz übersehen worden ist, befindet sich im Franzensmuseum zu Brünn. ein kleineres, allbekanntes von 1641 im Wiener Hofmuseum.

72. Vermuthlich Jeremias Gunther und Roeland Savery: Die ersten Eltern am Baume der Erkenntniss. Ist eine in Farben gebrachte treffliche, ein wenig variirte Copie nach Dürer's bekanntem Kupferstich, der bei Bartsch den Reigen eröffnet. Die Landschaft wird vom Verzeichnisse des Jahres 1882 dem Jan Brueghel, vom Heck'schen Galeriewerke dem Roeland Savery zugeschrieben. Die Figuren galten als Rottenhammer. Ich bemerke hier jedenfalls mehr Analogien mit den Landschaften Savery's, als mit denen von Brueghel (Photographie von Löwy, Heliogravure im Heck'schen Galeriewerke), und die Figuren scheinen mir von einem der rudolfinischen Hofmaler herzurühren. Dürer's Formen sind hier geglättet und verweichlicht, wie bei Spranger, bei Heinz, bei Gondolach. Vermuthlich ist das Bildchen in Prag entstanden, und zwar zu einer Zeit, als Roeland Savery dort lebte, also bis etwa zum Juni oder Juli 1613. Der Maler der Figuren ist ferner unbedingt in der Reihe der Dürercopisten zu suchen. Von diesen Voraussetzungen ausgehend, kommen wir vermuthungsweise auf Jeremias Gunther, den man längst als einen der Hofkünstler in Prag kennt, von dem allerdings bisher keine erhaltenen Arbeiten nachgewiesen sind. Hier liegt die Hauptschwierigkeit für meinen Fall. Indes gibt

es Urkunden, die hier Winke geben. In einer Liste von Guntherschen Arbeiten aus dem Jahre 1616 kommen Copien nach Brueghel und Dürer vor, deren Entstehung man dem ganzen Zusammenhange nach vor 1616 annehmen muss und recht wohl in die Zeit vor dem Juli 1613 versetzen kann. Nun haben wir eine Landschaft vor uns, die augenscheinlich von Savery gemalt ist, und in dieser Landschaft stehen Figuren, die nach Dürer copirt sind, und zwar in der fein modellirenden Weise der Prager Hofmaler, deren einer, Jeremias Gunther, urkundlich als Copist nach Dürer beglaubigt ist. Wer soll da die Vermuthung unterdrücken, dass es gerade dieser ist, der hier mit Savery zusammengearbeitet hat?[1])

Die Zusammenstellung von Rottenhammer, der für die Figuren genannt wurde, und Savery stösst schon deshalb auf Hindernisse, da sich keine Oertlichkeit und Zeit finden lässt, die auf beide zugleich mit Sicherheit passen würde. Rottenhammer und Brueghel lassen sich aber hier nicht nennen, da man die Landschaft nicht auf Brueghel beziehen kann und die Figuren als Werke Rottenhammer's nicht überzeugen. Die Vermuthung:

---

[1]) Einen Anhaltspunkt für Savery's Abgang von Prag bildet eine Urkunde, die im XV. Band des Jahrbuches der kaiserl. Kunstsammlungen in Wien mitgetheilt ist. Reg. 11764. Am 19. Juni 1613 erhielt Savery 300 Gulden für eine bevorstehende Reise nach Amsterdam, wobei man aber voraussetzte, dass der Künstler wieder nach Prag zurückkehre. 1619 wurde er schon als Meister in die Lukasgilde zu Utrecht aufgenommen (nach Muller). Wo er in der Zwischenzeit gelebt, ist nicht urkundlich erwiesen. — Jeremias Gunther war spätestens 1604 Kammermaler des Kaisers Rudolf II. (nach Schlager). Im handschriftlichen Inventar der Prager Kunstkammer von 1621 kommen einige Arbeiten von ihm vor (Nr. 130, 279, 293, 298, 352, 376, 445), die ich noch nicht wiedergefunden habe. Vgl. auch A. v. Perger in den Ber. u. Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines VII, S. 88 ff., „Kl. Gal.-Stud." I, S. 309, und das gen. Jahrbuch, Bd. XV.

Jeremias Gunther und Roeland Savery ist einstweilen noch die meist gesicherte.

73. Jakob van Ruisdael (Isaaksz): Landschaft mit Kühen. Ebene, sumpfige Gegend mit einem kleinen Eichenwalde zur Linken. Im Wasser vorne, nahe dem Ufer zwei Kühe, von denen eine säuft. Weiter rechts bei einem Baume sitzt der Hirtenjunge. Rechts vorne liegt ein dürrer Baumstamm. Weiter zurück ein Kornfeld, an dessen bebuschtem Raine ein Mann schreitet. Rechts in der Ferne, halb von Bäumen verdeckt, ein Oertchen mit spitzigem Kirchthurme. Dahinter bläulich graue Hügelketten. Am Himmel steigen grosse Wolken auf. Einige Vögel in der Luft. Gegen rechts unten am Ufer die schöne alte unberührte Signatur: „V Ruisdael" (V und R verbunden. Der untere Schlangenstrich des R zieht sich unter das u hin. Das d ist mit der Oberlänge durchs s gezogen. Lwd. Br. 0·66, H. 0·49. Wie es scheint, dunkel graubraun grundirt. Mustergiltige, gitterförmige Sprungbildung. Vortreffliche Erhaltung. Photographie von Löwy).

Die Figuren sind augenscheinlich von der Hand des Adriaen v. d. Velde. Von einem Ristauro auf der saufenden Kuh abgesehen, findet sich hier ebenso deutlich das dem Van der Velde eigenthümliche helle Braun, wie auch seine im Kleinen so merkwürdig sichere Zeichnung und Modellirung der Thiere. Waagen lobte das Bild, das uns in dem Ruisdael-armen Wien besonders werth sein muss.

Was die Entstehungszeit des Bildes betrifft, so meine ich, man müsse sie um 1659 annehmen. Ruisdael lebte spätestens von 1659 bis 1681 in Amsterdam. Da der Mitarbeiter Ruisdael's, Adriaen v. d. Velde, damals in Amsterdam thätig war, wird wohl unser Bild im Allgemeinen der Amsterdamer Periode des Ruisdael zugewiesen werden müssen. Adrian v. d. Velde

starb am 21. Januar 1672. Dadurch ist eine bestimmte Zeitgrenze gewonnen. Nach einer gewissen Härte der Ausführung schliesse ich weiter auf eine verhältnissmässig frühe Entstehung, wonach ich so nahe als möglich zu 1659 herankomme.

Spätestens 1820 in der Galerie. (Erwähnt bei Böckh, in Hormayr's Archiv, bei Waagen und Lavice.)

74. Gerrit Dou: Der Astronom. Durch ein Fenster, das in flachem Bogen geschlossen ist, blickt man in ein dunkles Gemach. Dort sitzt an einem Tische links ein blondhaariger Gelehrter, wohl ein Astronom, der mit einer Kerze nach einem Himmelsglobus hinleuchtet. Die Linke hält einen Nasenklemmer, die Rechte den Leuchter. Kleidung rothbräunlich. Auf der Fensterbrüstung links eine Laterne, rechts ein aufgeschlagenes Buch. Vor dem Fensterbogen links ein halb aufgezogener, dickstoffiger dunkelbrauner Vorhang. (Holz, H. 0·37, Br. 0·29.) Trotz unzähliger kleiner Retouchen noch immer von guter Wirkung. Die Signatur ist zwar falsch, doch das Bild selbst bleibt trotzdem ein guter, echter Dou.

Wie es scheint, ist unser Bild identisch mit einem Dou, der 1706 in Amsterdam versteigert wurde als „Een Astronomicus met een Kaers in de hand ziende in een Boek zeer natuurlyk" (Ein Astronom mit einer Kerze in der Hand in ein Buch schauend, sehr naturgetreu). Nach Hoet I, S. 87, Versteigerung Adr. van Hoek Jansz. Verwandte Bilder, aber nicht das unserige, verzeichnet auch J. Smith im Catalogue raisonné I (1829), S. 33. Das Astronomenbildchen war spätestens 1820 schon in der Galerie. (Erwähnt bei Böckh, in Hormayr's Archiv und bei Waagen.)

75. Hendrick Dubbels: Ruhiges Meer bei Mondbeleuchtung. Stark bewölkter Himmel. Vorne am Ufer sind

Fischerleute in und bei ihren Kähnen beschäftigt. Links in einiger Entfernung zwei Segelbarken. Noch weiter zurück Befestigungen. Signirt: „DVBBelS" rechts unten. (Lwd. Br. 0·39, H. 0·37; scheint ursprünglich breiter gewesen zu sein. War spätestens 1830 in der Galerie.)

76. Jakob van Ruisdael (Isaaksz): Kleine Landschaft mit dem Schlosse Bentheim. Die nebenstehende Abbildung nach einer Aufnahme von J. Löwy überhebt mich einer Beschreibung der dargestellten Gegend. Mitzutheilen ist aber, dass das wohl erhaltene Bildchen auf Leinwand gemalt ist, 0·56 × 0·42 misst und eine schöne regelmässige, gitterförmige Craquelure aufweist Die Signatur in dunklen Zügen mit dem vollen Namen V Ruisdael (V und R zusammengezogen) ist links unten schief, gegen rechts absteigend, zu finden. Die Benennung des Schlosses als Bentheim habe ich nur insofern überprüft, als ich andere Bilder, auf denen das Schloss Bentheim dargestellt sein soll, mit dem vorliegenden Ruisdael verglichen habe. Danach lässt sich sagen, dass unser Bergschloss zur Linken, wenn auch in einer anderen Ansicht, vorkommt auf einem Ruisdael in der Amsterdamer Galerie, ferner auf einem Gemälde des Berghem in der Dresdener Galerie (Abbildung in Woermann's Galeriewerk, Lief. XV, Nr. 34) und auf einem des Ruisdael in derselben Galerie (Woermann's Galeriewerk, Lief. XI). Auf beiden Bildern gilt das Schloss als das von Bentheim. Bentheim liegt im Hannover'schen, nahe der holländischen Grenze und wird zweifellos von Ruisdael, sowie von Berghem, den beiden Haarlemer Malern, die sicher miteinander befreundet waren, besucht worden sein. Diese Besuche in Bentheim dürften in die Zeit fallen, bevor Ruisdael nach Amsterdam zog, also vor ungefähr 1659. Das Berghem'sche Bild mit Schloss Bent-



heim stammt aus dem Jahre 1656. Und um jene Zeit möchte ich auch die Entstehung der kleinen Landschaft hier in Wien ansetzen. Eher früher denn später, da sich Anklänge an Ruisdael's frühen Stil darin finden. Damit meine ich hauptsächlich eine gewisse Härte und Spitzheit der Einzelheiten, die man auf späteren datirten Werken nicht mehr ebenso ausgesprochen vorfindet.[1])

Wollte jemand die kleinen Figuren auf dem vorliegenden Ruisdael dem Berghem zuschreiben, so könnte man kaum widersprechen, da auf den Kleidern der schreitenden Frau jene etwas grell aufgesetzten weissen Lichter vorkommen, die aus Berghem's Bildern bekannt sind. Sonst geben diese Gestalten keinen sicheren Anhaltspunkt für Vergleichungen, da sie doch gar klein sind. — Das Bild war spätestens 1820 in der Galerie (erwähnt bei Böckh, Hormayr, Waagen und Lavice).

78. Hendrick van Balen: Mythologisches Bild. Links im Meere Neptun und Amphitrite, umgeben von allerlei Gefolge, rechts auf dem Lande eine Göttermahlzeit. Figurenreiches Breitbild (photographirt von J. Löwy).

---

[1]) Etwas später schien mir das Bild Nr. 88 der Mannheimer Galerie zu fallen. Landschaft mit einem Schlosse (ob Bentheim ist fraglich). Ganz nebstbei bemerkt zu den Ruisdaels in Mannheim: Nr. 87 hielt ich für C. Vroom und Nr. 103 wird doch wohl C. Decker sein. — Burger beschreibt in den „Trésors d'art Angleterre", S. 295, eine Ruisdael'sche Landschaft aus dem Jahre 1653, auf der das Schloss Bentheim dargestellt ist (im Besitze von John Walter): „Peinture très étudiée dans toutes ses parties." — Daran, dass man die neueren Forschungen über Ruisdael hauptsächlich Bredius zu verdanken hat, brauche ich hier wohl nur zu erinnern. Die Mittheilungen von Bredius in Oud Holland und in den Werken über die Galerien im Haag und in Amsterdam sind ja heute schon in den weitesten Kreisen bekannt.

Dürfte eine späte Arbeit des H. v. Balen sein. Wie derselbe Künstler in seiner frühen Zeit derlei Gegenstände gemalt hat, entnimmt man aus seinen signirten Werken in der Dresdener Galerie, deren eines mit 1608 datirt ist. Dem spätesten Stile des Künstlers gehört wohl eine Hochzeit Neptun's und Amphitriten's an, die in der Dresdener Galerie unter den Nachfolgern des Rubens katalogisirt ist (Nr. 1003).[1]) Hier könnte auch an Jan van Balen gedacht werden. Der Gegenstand unseres Bildes war bei den flandrischen Meistern des 17. Jahrhunderts ungemein beliebt. Besonders die Franken beschäftigten sich mit Seetriumphen, wie einer hier auf dem Bilde des Van Balen so auffallend ist. Derlei Franken'sche Werke gibt es in Braunschweig, Kremsier, Antwerpen (Sammlung Kum's) und anderwärts. Man sollte diese Bilder einmal genau untereinander vergleichen.

79. Nach Rembrandt: Kreuzabnahme. Bekannte Composition, die auf den Gemälden Rembrandt's in St. Petersburg und in München, sowie auf einer grossen Radirung wiederkehrt. Das Bild der Schönborn-Galerie stellt sich als eine in Farben gebrachte Copie nach dieser Radirung heraus,[2]) wozu ich allerdings bemerke, dass die Vergleichung der vorliegenden

[1]) Im Braun'schen Galeriewerk, Lief. XIV, Nr. XXIII.

[2]) Ueber diese ist neben den zahlreichen älteren Rembrandt-Katalogen auch zu vergleichen W. v. Seidlitz, „Kritisches Verzeichniss der Radirungen Rembrandt's", Leipzig 1895, S. 74, Nr. 81, wo auch vom Antheile der Schüler an der Ueberarbeitung der zweiten Platte die Rede ist. Wie schon Charles Blanc bemerkte, ist die Lichtführung auf dem Münchener Gemälde und in der Radirung verschieden. Die neuere Rembrandt-Literatur handelt von den Gemälden in St. Petersburg und in München. Die Wiener Copie galt noch in Nagler's Lexikon und bei Perger für ein Original. Im kleinen Verzeichniss von 1882 als Copie angeführt.

Copie mit den Gemälden, namentlich was die Farben betrifft, noch keine ausreichende ist. Der Schwerpunkt der Beurtheilung scheint mir übrigens darin zu liegen, dass Rembrandt's eigene Urheberschaft hier ausgeschlossen ist.

Das Bild kommt schon im ältesten Katalog von 1746 vor.

80. Cornelis van Haarlem: Die vier Evangelisten, an einem Tische sitzend. Auf der grünen Tischdecke, links vom aufgeschlagenen Buche das grosse Monogramm C v H, in welchem das kleine v mitten in den Querstrich des H eingefügt ist. Weiter rechts ein wenig überschnitten vom dargestellten Radirmesser die Jahreszahl 1601. Der heilige Gegenstand ist hier ganz sittenbildlich aufgefasst.[1])

Das Bild war 1746 noch im Schlosse Schönborn und wurde als Goltzius geführt. 1830 spätestens war es in Wien.

81. Anton Mirou: Gebirgslandschaft. Breites Thal mit einem Flüsschen, das sich gegen den Vordergrund zu erstreckt. In mittlerer Ferne eine kleine Ortschaft, zum Theile in hellem Sonnenlicht. Weiter entfernt ein steiler Berg mit Ruine. Allerwärts Baumgruppen. Vorne links ein Bauer auf einem Braun und nahe dabei ein sitzender Mann Weiter entfernt schreiten ein Bauer und ein Mädchen durchs Gehölz. Mitten eine Holzbrücke und weiter vorne im Wasser Enten und ein Storch. Rechts auf einer Strasse eine Heerde. Auch anderwärts zahlreiche Figuren in allen Gründen. Himmel fast ganz bewölkt. Signirt unten gegen links „A M 1618" (A und M verbunden). Eichenholz, Br. 0·78, H. 0·55.

Dieses Bild und das Gegenstück Nr. 98 (von 1619) vertreten die breite Malweise des Mirou und sind in diesem Sinne von den

---

[1]) Auf das Monogramm und die Jahreszahl habe ich hingewiesen in der „Wiener Abendpost" vom 31. December 1892.

Galeriestudien schon erwähnt worden. Zu Mirou hätte ich die schüchterne Vermuthung nachzutragen, dass der „Monsu Giron", der in Boschini's „Carta del navegar pittoresco" (S. 606 f.) besungen ist und von dem eine Landschaft in dem genannten Buche abgebildet wird, niemand Anderer als unser Mirou ist, der durch Lesefehler noch in neuester Zeit gelegentlich als Miron zu finden war. Die Italiener und gar Boschini nahmen es mit den Namen fremder Künstler nicht genau, und die abgebildete Landschaft passt trefflich zu Mirou.

82. Dem J. P. Gillemans zugeschrieben: Früchtengewinde In der Mitte steht ein hoher Communionskelch, über dem eine Hostie schwebt. Grosses, dunkel gehaltenes Hochbild, gegen dessen Benennung sich nichts einwenden lässt, obwohl der Gegenstand der Darstellung lebhaft an einen Jan Davidez de Heem der kaiserlichen Galerie erinnern würde.

83 und **100.** Hans Baldung, genannt Grien: Die ersten Eltern. Ueberlebensgrosse Figuren von auffallend dunkler, gerötheter Hautfarbe, mit glänzenden, ziemlich hell gehaltenen Lichtern, so dass Viele diese Bilder eine Zeit lang für niederländische Werke aus der Zeit des Hemessen angesehen haben. Ich selbst war noch vor mehreren Jahren dieser Ansicht. Dann aber, als ich von einer Leiter aus die Bilder, so weit es möglich war, näher untersuchte und auf deutsche Herkunft prüfte, bekehrte ich mich zu der schon in Jul. Meyer's Künstlerlexikon angedeuteten Ansicht, dass hier Arbeiten Baldung's vorliegen. Térey hat denn auch beide Bilder in sein Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung aufgenommen. Die Beschreibung bei Térey ist leider durch zahlreiche Missverständnisse entstellt. So steht Eva nicht „auf dem rechten Bein" allein, sondern auf beiden Beinen, nur dass das linke ein wenig gebeugt ist. Ferner ist der Kopf nicht „nach rechts

gewandt", sondern voll dem Beschauer zugekehrt und nur ein wenig gegen die linke Schulter geneigt. Ferner kann man auf dem Bilde, das uns Eva in voller Vorderansicht zeigt, unmöglich sehen, dass das herabwallende Haar „den ganzen Rücken bedeckt". Brieflich trug Térey Einiges nach. In seinen Publicationen der Handzeichnungen Baldung's ist aber die angebliche, von ihm angedeutete Beziehung der Eva bei Schönborn zu einer Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle jedenfalls unrichtig. Die Eva auf dieser Zeichnung hat eine ganz andere Haltung des Kopfes, der Arme und der Beine als die Figur auf dem Gemälde. Ich überlasse es den eigentlichen „Baldungforschern", die ja in neuester Zeit eine lebhafte Thätigkeit an den Tag legen, sich weiter mit diesen zwar nicht anziehenden, aber gewiss interessanten Tafeln zu beschäftigen.[1]) Die beiden Bilder waren spätestens 1830 in der Galerie.

86. Peeter Pauwel Rubens: Studienkopf. Ungefähr lebensgross. Schmerzverzerrtes Antlitz eines bärtigen Mannes. Augen weit aufgerissen; Mund offen. Halbprofil nach links. Kopf stark zurückgebeugt. Die Stirnhaut ist mitsammt den Brauen von den Krallen eines grossen Thieres hinaufgezogen. Um die Brust ist dunkle Draperie gelegt, die übrigens offenbar später beigefügt ist (Eichenholz, unten handbreit angestückelt. Das eigentliche Bild misst H. 0·31, Br. 0·30)

---

[1]) Zahlreiche Notizen und Artikel über Baldung finden sich in den jüngsten Jahrgängen der Lützow-Seemann'schen Kunstchronik, des Repertoriums für Kunstwissenschaft, wozu noch kommen: Ein Artikel in der „Münchener Allgemeinen Zeitung" (wissenschaftliche Beilage, 1894 [zu Nr. 68] Beilage Nr. 58) und eine Abhandlung im Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler von 1895.

Nicht leicht zu beurtheilen. Die künstlerischen Qualitäten sind vorzügliche, so dass man den Gedanken an eine Copie bald aufgibt, der deshalb sehr nahe liegen würde, weil derselbe Kopf auf der grossen Dresdener Löwenjagd des Rubens vorkommt und weil eine derlei Studie nicht nach der Natur gemalt werden konnte. Vorübergehend habe ich daran gedacht, anzunehmen, Rubens hätte hier nach einer Leiche studirt, die durch ein schmerzverzerrtes Gesicht bemerkenswerth war. Die Phantasie des Künstlers sei während des Malens nun auf das Löwenjagdmotiv gekommen und man hätte die Stirnhaut mit Haken emporgezogen, um die Wirkung der Krallen nachzuahmen Wer wollte aber derlei Gedankenverbindungen beweisen!

Unsere Studie ist in der Literatur bekannt, wird aber bei Rooses (im oeuvre de P. P. Rubens IV, S. 331) irrthümlicherweise mit der Münchener Löwenjagd in Verbindung gebracht, wogegen eine genaue Vergleichung ergibt, dass derselbe Kopf mit geringen Abweichungen auf der Löwenjagd in Dresden wieder zu finden ist. Er gehört dem orientalischen Reiter in der Mitte an, den eben ein Löwe vom Pferde reisst. Das Dresdener Bild gilt mit Recht unter den Ruben'schen Jagdbildern als das bedeutendste, was allerdings darauf hinführt, dass es den Meister tiefer interessirt hat als manche andere Bilder, die zu Hunderten aus seinem Atelier hervorgegangen sind. Der Studienkopf in der Schönborn-Galerie dürfte ganz von der Hand des Rubens stammen, mag er nun aus der Phantasie oder nach der Leiche gemalt sein.

Spätestens 1830 in der Galerie.

88. Mitglied der Familie Heemskerck: Bauernschlägerei. Dunkelbraun gestimmtes, figurenreiches Breitbild auf ziemlich grober Leinwand. Rechts das Monogramm H K

(verschränkte Buchstaben). Die Maler Namens Heemskerck des 17. Jahrhunderts sind noch nicht genügend studirt, um sie voneinander mit Sicherheit trennen zu können. Gewöhnlich tauft man Bilder von der Art, wie das vorliegende, auf „Egbert von Heemskerck". Den Maerten hier zu nennen, wie es früher geschehen war, z. B. im Katalog von 1882, ist jedenfalls verfehlt.

89. Jan Porcellis: Meeresstrand. Flache Küste. Auf dem Vordergrunde ruht ein dunkler Wolkenschatten. Mittelgrund von hellem bräunlich gelbem Tone. Himmel halb nebelig, halb bewölkt. Vortreffliches stimmungsvolles Bild. Signirt: „I. POR."

Unmöglich kann dieses Bild in dieselbe Gruppe gehören wie Nr. 1, die bisher dem Jan Porcellis zugeschrieben war. Spätestens 1830 in der Galerie. 1882 als Julius Parcelles.[1])

90. Antony van Dyck: Heilige Familie. Mitten Maria in kirschrothem Leibchen und hellblauem Mantel. Schwarzes Haar. Links im Halbdunkel Sanct Joseph. (Lwd., H. 1·35, Br. 1·24. Photographie von J. Löwy, Heliogravure im Heck-schen Galeriewerke. Am Schlusse des Heftes ein Lichtdruck aus Löwy's Anstalt.)

Das Bild hat viele italienische Züge, namentlich erinnert das Kind nicht wenig an Tizian, und zwar an das Kind auf dem Gemälde im Louvre: Madonna mit Sanct Hieronymus, Stephan und Georg. Eine alte Copie nach diesem Tizian sieht man in der Wiener Galerie (Engerth 491, Führer von 1894, Nr. 166). Man weiss ja, dass Van Dyck nach Tizian sogar copirt hat, z. B. aus Boschini's „Carta del navegar pittoresco"

---

[1]) Perger erwähnt unser Bild in den „Oesterr. Blättern für Literatur und Kunst" (1853).

von 1660, S. 166. Dann braucht man auch nur die signirte heilige Familie in Mannheim zu betrachten, um zu verstehen, wie bedeutsam für Van Dyck die venetianische Malerei gewesen.[1])

Bei alledem möchte ich mich in Bezug auf die Originalität des vorliegenden Bildes sehr vorsichtig äussern und dies aus folgenden Gründen: Dieselbe heilige Familie, wie auf unserem Bilde, kommt auf einer kleinen Radirung des Van Dyck, auf dem bekannten Stiche des Jan Meyssens und auf anderen Nachbildungen vor. J Smith gibt nun als Original für die älteren Nachbildungen ein Gemälde an, das 1812 aus der Sammlung des Generals Craig verkauft worden sei. (Catalogue raisoné III, 1831, S. 99, Nr. 346. Aus dieser Quelle schöpft auch Guiffrey: Van Dyck, S. 244, Nr. 35.) Dieses Exemplar kann nicht dasselbe sein, das wir vor uns haben, da dieses schon seit 1746 in der gräflich Schönborn'schen Sammlung ist. Man kann doch nicht annehmen, dass es 1812 vorübergehend bei Craig war und dann zurückgekauft wurde. So muss man denn mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, es gäbe zwei Gemälde mit derselben Darstellung, von denen jedes als Original von Van Dyck galt. Wie soll man sich hier bindend entscheiden, da doch das zweite Exemplar noch nicht einmal aufgefunden ist, um es mit dem Wiener Bilde vergleichen zu können? Der Streit um die Holbein'sche Madonna in Dresden und in Darmstadt und die Unsicherheit in der Beurtheilung beider Bilder, bevor man sie nebeneinander gestellt hatte, ist lehrreich genug gewesen, um in ähnlichen Fällen zur Vorsicht zu mahnen. Waagen sah das Bild nicht aus der Nähe. Lavice nennt es „un peu altéré", ohne die Benennung Van

---

[1]) Mannheimer Galerie Nr. 109. Signirt links „A Van Dyk F."

Dyck anzuzweifeln, was übrigens nicht viel zu bedeuten hat, da er den Amor (das Kneller-artige Bild) ebenfalls als Van Dyck hinnahm. 1866, als das Bild in Aachen gelegentlich eines geplanten Ankaufes bei Suermond war, erklärte man sich dort gegen die Autorschaft des Van Dyck, wogegen neuere Stimmen wieder lebhaft für dieselbe eintreten. Eine voreilige erzwungene Entscheidung würde niemanden Nutzen bringen. Deshalb bilde ich das Wiener Exemplar ab, um das Auffinden des vielleicht noch vorhandenen zweiten Exemplares zu erleichtern und anzuregen, ohne die schwierige Frage um jeden Preis mit ungenügendem Material beantworten zu wollen.

91. Mattheus van Hellmont: Ein Bauernehepaar bei der Mahlzeit. Rechts auf dem Boden zwei Kinder. Links ist ein reiches Küchenstillleben aufgebaut. Im dunkleren Mittelgrunde mehrere Personen. Hübsches Breitbild, das spätestens 1830 in der Galerie war. (Photographie von Löwy.)

92. Jan Griffier: Eine Rheinlandschaft. Signirtes Werk, das sich ohne Zwang vielen anderen echten Griffiers an die Seite stellen lässt. Spätestens 1830 in der Galerie.

93. Rembrandt: Simson von den Philistern überwältigt. Signirt unten fast mitten: „Rembrandt · f · 1636". (Lwd. Br. 2·87, H. 2·38.) Photographie von Löwy, Heliogravure im Heck'schen Galeriewerke, wo das Bild eingehend besprochen und die Signatur facsimilirt ist. Am Schlusse des Heftes ein Lichtdruck aus Löwy's Anstalt.)

Als früheste Erwähnung des Bildes ist mir die Inschrift auf dem Stiche von Landerer bekannt geworden, der das Simsonbild des Rembrandt wiedergibt. Diese Inschrift, aus dem Jahre 1760 stammend, bemerkt zugleich, dass die Vorlage zum Stiche, das Gemälde Rembrandt's, sich in der gräflich Schönborn-

schen Sammlung in Wien befinde. 1746 kommt das Bild aber noch nicht im grossen Katalog des gesammten Schönborn'schen Bilderbesitzes vor. Demnach muss es zwischen 1746 und 1760 nach Wien gekommen sein. Schon 1781 wird es in Meusel's Miscellaneen artistischen Inhaltes besprochen und mit der gleichen Darstellung in Cassel in Verbindung gebracht. Und späterhin findet es sich jedesmal erwähnt, so oft von der Schönborn-Galerie einigermassen ausführlich die Rede ist: bei Küttner (1798), de Freddy (1800), in Füslli's Lexikon, bei Bertuch, in Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste, bei Rochlitz, Böckh, in Hormayr's Archiv, bei Perger (1853 und 1854), bei Waagen, Lavice, Hermann Alexander Müller, Carl Grün, Wurzbach und vielen Anderen, bis herauf zu Bode und Michel. Vosmaer ist in seinem bekannten Buche über Rembrandt sehr schlecht unterrichtet über unser Bild, dem er das Casseler Exemplar als Original entgegenstellt Heute gibt es darüber keinen Zweifel mehr, dass in Cassel die Copie und in Wien das Original zu suchen ist. Dahin äussern sich auch Bode, Bredius und Eisenmann.

Die Datirung des Bildes ergibt sich aus Rembrandt's eigenhändiger Inschrift.

Nicht ohne Widerstreben wird hier eine Ueberlieferung mitgetheilt, die besagt, dass Rembrandt's Samsonbild in der Eigenschaft von Packleinwand nach Wien gekommen sei A. Ritt v. Perger theilte diese Tradition in den „Oesterr. Blättern für Literatur und Kunst" von 1853 mit. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts sei eine grosse Waarensendung aus Holland in Wien eingetroffen. Ein Ballen wäre in Rembrandt's Gemälde eingewickelt gewesen, doch hätte einer der Beamten an der Mauth erkannt, dass er in der Umhüllung ein Kunstwerk vor sich habe. „Um den Preis des

Wachstuches" hat er es erstanden. Nach der Reinigung stellt sich's als Rembrandt'sche Arbeit heraus, die dann vom „damaligen Erbherrn der Grafen von Schönborn um eine sehr grosse Summe" gekauft worden ist. Ich würde über diese Erzählung, die sich heute nicht beweisen, allerdings auch nicht widerlegen lässt, mit Stillschweigen hinweggehen, wäre mir nicht selbst einmal vor Jahren von einem Wiener Spediteur eine riesige Bilderleiche vorgewiesen worden, die eben als Umhüllung eines Waarenballens in Wien eingetroffen war. Bei der Geringschätzung, die Rembrandt's Werke so lange zu erdulden hatten, bleibt die Möglichkeit offen, dass auch das Samsonbild missachtet und vernachlässigt worden war bis zu dem Grade, dass man die Darstellung unter Staub und Schmutz kaum mehr unterscheiden konnte und dass man den Namen des Autors vergessen hatte. Wie unsicher indes diese ganze Angelegenheit ist, geht daraus hervor, dass Perger die Ueberlieferung ein anderesmal (in den „Kunstschätzen Wiens" 1854) mit wesentlichen Varianten erzählt und sich bemüht, die Erwerbung des Bildes nach Möglichkeit nahe an die Gegenwart heran zu rücken. Er selbst gesteht ein, dass er die „Anekdote nicht verbürgen" könne, „obwohl sie uns ein alter Maler erzählte, der ein Augenzeuge bei dem Reinigen des Bildes gewesen sein wollte". Wir haben erfahren, dass der Samson schon 1760 im gräflich Schönborn'schen Besitze war. Wenn nicht die ganze Erzählung, so zerfliesst demnach wenigstens die Zeugenschaft des „alten Malers", der vor 1760 schon mit Verständniss der Reinigung des Bildes zugesehen haben will und seine Erinnerung dann in der Zeit gegen 1850 an Perger mittheilte, in Dunst und Nebel.

94 und **95**. Gerard Hoet: Kleine Landschaften. 94. Diana und Endymion; mehrere Hunde; Eroten. Im Mittel-

grunde dunkle Töne. Tiefblaue ferne Berge und ebensolcher Himmel. Signirt rechts unten „G Hoet". 95. Venus bei der Leiche des Adonis. Links der mit Schwänen bespannte Wagen Oben zwei Putti. Ferne und Himmel tiefblau. Signirt rechts unten „G Hoet". Kleine Breitbilder, Gegenstücke. Spätestens 1830 in der Galerie.

96. Jan van Goyen: Holländische Landschaft. Ebene Gegend. Der Vordergrund von links herab bis gegen die rechte Ecke beschattet, dunkelbraun. Auf dem Mittelgrunde ruht sanftes Silberlicht, das von links her einfällt Rechts ein kleines Wirthshaus mit zwei steilen Giebeln. Vor der Schänke hat ein Reisewagen Halt gemacht, neben dem links zwei Reiter und rechts ein Herr und eine Dame bemerkt werden. Ein Knecht füttert die drei Pferde. Auf der Bank vor dem Hause ein Mann mit einem Kruge in der Hand. Links im dunklen Vordergrunde hält ein dicht besetzter Wagen, dessen Pferden eine Krippe vorgesetzt ist. Bettelleute und ein Junge mit einem Wasserkübel kommen heran. Der Wagen und dessen Insassen heben sich silhouettenartig vom hellen Wolkenhimmel ab. Die Bäume im Mittelgrunde sind graugrün und in kleine tüpfelartige Striche aufgelöst, die meist von links oben nach rechts unten gerichtet sind. Wenig rothbraune Töne, nur in den Anzügen und an den Hausdächern. Signirt in kleinen schwarzen Zügen unten gegen links, und das schief aufsteigend und somit der Richtung der dargestellten Strasse folgend: „I V GOIEN 1628" (E und N nicht ganz deutlich). Eichenholz, Br. 0·61, H. 0·32.

Fein gestimmtes Bildchen, das spätestens 1830 in der Galerie war. Bei Waagen lobend erwähnt. Bei Lavice eine kurze Beschreibung. In der Luft sind einige Fehlstellen, welche unterscheiden lassen, dass eine nur ganz dünne

Grundirung des glatt geschliffenen Brettchens vorhanden war. In den Ritzen des Holzes ist etwas von dem alten „Primuersel" zu sehen, das einen hellen röthlichgelben Ton hat.

98. Siehe oben bei Nr. 81.

99. Joh. Rud. Bys nach Van Balen: Verehrung der Cybele in der Mitte des Bildes. Diese Darstellung umrahmt von einem Gewinde aus Obst und Gemüse. Unten beiderseits Nymphen, zu denen einige Eroten Früchte und Blätter herbeischleppen oder hinaufreichen. (Holz, H. ca. 1·10, Br. 0 74.)

Dieselbe Darstellung, dem H. van Balen zugeschrieben, befindet sich in der Galerie im Haag (vgl. den Katalog von de Stuers, S. 202, wo auf das vorliegende Bild in Wien hingewiesen ist, und den neuen Katalog von Bredius und De Groot, S. 13 f.). Bys hat vorzüglich nach den Werken des Van Balen und Jan Brueghel copirt und dieselben nachgeahmt. Er stand in Schönborn'schen Diensten, wonach es nicht überraschen könnte, hier ein Werk von ihm vorzufinden. 1830 war das Bild als Werk des „Rudolf Bis" verzeichnet („Jahreszeiten im Blumenkranz"). Seit 1882 galt es als Bys und van Balen. Wenn ich nach analogen sicheren Arbeiten des J. R. Bys urtheilen soll, deren sich eine besonders charakteristische in Pommersfelden befindet, so würde ich das vorliegende Bild allerdings für Bys'schen Ursprunges halten.[1])

Ein ganz ähnlich componirtes Bild, wie das unsere hier, kommt auf einem Gemälde von Brueghel und Van Balen in

---

[1]) Ganz nebstbei bemerkt, nehme ich Nr. 928 der Dresdener Galerie ebenfalls für eine Bys'sche Arbeit. Woermann führt sie ganz allgemein als Nachahmung Van Balen's, was ja sicher ganz richtig ist, aber den Bys'schen Ursprung nicht ausschliesst. — Von Bys war in den Galeriestudien schon die Rede. Neue Angaben im „Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze". Siehe auch weiter unten bei den Bildern ohne Nummer.

der Madrider Galerie vor, und zwar auf einer Allegorie des Geschmackssinnes, die durch Abbildungen ziemlich allgemein bekannt ist.

100. Siehe oben bei Nr. 83.

105. Abraham Bloemaert: Durchzug der Israeliten durchs rothe Meer. Fein durchgebildetes Breitbildchen mit unzähligen Figuren. Bloemaert, von dem in den Galeriestudien schon mehrmals die Rede war, ist bekanntlich der Vater der Utrechter Feinmalerei; und derlei Bilder, wie hier, zeigen ein so bedeutendes technisches Können, wie es die wenigsten seiner Schüler und Nachahmer zu erreichen vermochten. Vermuthlich schon 1746, spätestens 1830 in der Galerie. Im Katalog von 1746 steht als Nr. 27 „im Bilderzimmer": „Die Israeliten, welche über das Rothe Meer ziehen. Die Landschaft von Momper, die Figuren von Baal. H. 1' 2", Br. 2' 2" —". Erinnert man sich daran, dass Van Balen der vlamische Parallelmeister zu Abraham Bloemaert ist, und dass dieselbe Darstellung im alten Verzeichnisse nur einmal vorkommt, so wird man bei einer leidlichen Uebereinstimmung der Maasse nicht anstehen, in dem Van Balen des alten Kataloges unseren Bloemaert wieder zu erkennen.

109. David Teniers der jüngere: Christus wird in der Wüste vom Teufel versucht. Kleines, treffliches Bild, an dessen Benennung sich nicht rütteln lässt. Spätestens 1830 in der Galerie.

110. Cornelis Saftleven: Versuchung des Heiligen Antonius. In warmen gelben Tönen gehaltenes Breitbildchen auf Eichenholz mit allerlei Spukgestalten, unter denen ein grosses Schwein auffällt, das auf den Hinterfüssen geht. Den Heiligen erblickt man links im Mittelgrunde. Bezeichnet links

unten: „C. Saft Leüen"; darunter „1629". 1830 in der Galerie nachweisbar.

113. Carl Andreas Ruthardt: Eine Bärenhetze. (Spätestens 1820 in der Galerie. Vgl. Fr. H. Böckh: Wien's lebende Schriftsteller", Hormayr's Archiv von 1830, das „Repertorium für Kunstwissenschaft", IX, S. 146, und die Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Bd. XXVIII.)

114. Jan Davidsz de Heem: Fruchtstück. Tischchen mit grünem Tuche gedeckt. Nur die rechte Ecke der Platte ist frei geblieben. Auf der Fläche ausgebreitet links eine kleine längliche, birnförmige Melone, aus der eine Spalte herausgeschnitten ist. Rechts daneben ein Teller aus Zinn oder Silber mit Trauben und Pfirsichen. In einer gemalten Cartouche rechts oben, die sich nur ganz blass vom graubraunen Mittelgrunde abhebt, die Signatur: „*J. de heem f*". (In sauberer lateinischer Cursive von dunkelgrauer Färbung.) Die Züge sind sehr verwandt mit denen auf dem Bilde von 1650 in Dresden, von 1651 in Berlin und von 1653 in München. Ueber diese Signaturen ohne das D(avidsz) vgl. W. Schmidt in Lützow's Kunstchronik VIII, Sp. 260, und in der Allgemeinen deutschen Biographie XI, 232, Bode in Zahn's Jahrbüchern, Bd. VI, und Scheibler im Repertorium, Bd. VI. (Eichenholz, Br. 0·57, H. 0·41. Rückseite alt grundirt. Hat sehr gelitten.) Photographie von Löwy. Spätestens 1820 in der Galerie.

115. Frans Janszoon Post: Reitergefecht. Kleines Breitbild. Signirt, rechts unten „F. POST". Von Frans Post bekommt man gewöhnlich brasilianische Landschaften zu sehen, auf denen gelegentlich im Hintergrunde der Ultramarin durchgewachsen ist, so auf einem Bilde der Amsterdamer Galerie. Ein Hauptbild unter den Darstellungen aus

Brasilien besitzt in Wien Herr Generalconsul Dr. Gotthelf Meyer. Post hatte 1637 im Gefolge des Grafen Johann Moriz von Nassau eine Reise nach Brasilien gemacht, daher die Anregung zu jenen Landschaften. Das vorliegende Schlachtbild fällt fast sicher in die Zeit vor dieser Reise, da es nicht ohne Analogien mit Es. v. d. Velde und den Holländern um 1630 ist. Auch W. Bode setzt das kleine Bild in diese frühe Periode des Künstlers (Zeitschrift für bildende Kunst, VII, S. 353).

1830 in der Galerie nachweisbar als „Scharmützel" von Post. 1853 besprochen von A. R. v. Perger.

Bei Hoet sind viele Bilder von Fr. Post verzeichnet. Die städtische Galerie in Mainz besitzt ein Werk von ihm. Vertreten war er auch bei Zschille in Dresden, Habich in Kassel. Zu einem Bildnisse von Fr. Post vgl. Wussin: Jonas Suyderhoef, Nr. 68; siehe auch Kunstchronik XX, S. 596 (Bild auf der Auction „Friesen").

116. Dirck Stoop: Pferde in einem Stalle an der Tränke. Unter den Pferden auffallend ein rostbraun gescheckter Schimmel. Nach älterer Notiz signirt.

117. Dem Rosa da Tivoli verwandt: Zwei Köpfe von jungen Stieren.

118. Geldorp Gortzius: Männliches, etwa lebensgrosses Brustbild. Gesicht im halben Profil gegen rechts. Links oben im graubräunlichen Grunde die Datirung: „ANO . 1597". und darunter das Künstlerzeichen „G G · F." (gelbe Schriftzüge). Eichenholz. Wie die zwei folgenden war dieses Bildniss so gut wie sicher schon 1746 in der Galerie. Auch 1830 mit Bestimmtheit nachzuweisen.[1])

---

[1]) Vgl. Hormayr's Archiv 1830, ferner Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, XXVIII, und Monatsblatt desselben

119. Vermuthlich Geldorp Gortzius: Männliche Halbfigur oder Brustbild.

120. Geldorp Gortzius: Bildniss des Eberhard von Geilen. (Datirt: „ANO. 1603" und monogrammirt „G G . F" recht soben.) Darüber ein Wahlspruch, darunter das Wappen, unter welchem die Inschrift: „Eberhardt von Geillen Obrister Leutenant Vnder Graven Von Schwartzen B" (alles in Capitalschrift). Sehr weich modellirt, weniger gut als Nr. 118.

In den Wiener Sammlungen sind noch mehrere Bildnisse desselben kölnischen Künstlers zu finden, so beim Numismatiker Wehle eines, das vielleicht Selbstbildniss des Malers ist, und ein weiteres in der gräflich Harrach'schen Galerie.

121. Rembrandtist, etwa G. v. Eeckhout: Jakob's Traum. Kleines Helldunkelbild. Früher als Rembrandt: (Nagler's Lexikon XII, „Jakob und die Himmelsleiter").

127. Peeter Neefs der ältere: Das Innere des Domes von Antwerpen. Hellbraune Architektur. Tageslicht. Am Pfeiler rechts die Signatur: „PEETER NEEFFS". Kleines Breitbild.

128. Vermuthlich J. van Velsen: Eine Wachtstube oder Einquartierung. Breitbild von mässiger Grösse, das ich nur einmal flüchtig gesehen habe. Es gehört in die Gruppe der Gesellschaftsmaler, wie Antony Palamedes, Duck, Codde, und ist durch eine dunkle, silhouettenhaft gemalte Figur links im Vordergrunde ausgezeichnet, die sich grell vom beleuchteten Grunde abhebt. Dies Motiv erinnert sofort an eine analoge Gestalt auf einem signirten Bilde des J. v. Velsen, das aus der Sammlung Doetsch in London vor kurzer Zeit versteigert

---

Vereines Novb. 1889. „Kl. Gal.-Stud." passim, ferner „Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze"; neuerlich auch Firmenich-Richartz und Keussen „Kölnische Künstler".

worden ist. Die Zeitschrift für bildende Kunst brachte im VI. Jahrgange der neuen Folge (S. 247) eine Abbildung des Gemäldes in London, das allerdings weniger reich componirt ist als das vorliegende. Dürfte identisch sein mit Nr. 28 des Kataloges von 1746 (im Bilderzimmer). Der Name ist dort gänzlich missverstanden: „Segedin".[1])

129. Peeter Neeffs der ältere: Kircheninneres. Braune Architektur, halbdunkler Raum, nur von Kerzen beleuchtet. Rechts gegen unten signirt: „PEETER NEEFFS". Kleines Breitbild.

135. Von einem Mitgliede der Familie Carré: Landschaft mit einer Heerde. Signirt „Carre". Kleines Berghemisirendes Breitbild.

136. Jan Weenix: Grosses Stillleben mit einem Cacadu. War schon 1746 in der Galerie als „Ein Thier Stuck, weiss grausköpffeter Papperl mit Kräutl Werk. Von Wenix".

138. Richtung des Pieter Aertszen: Marktscene mit fast lebensgrossen Figuren. Breitbild (ältere Notiz).

139. Gerard Honthorst: Flötenbläser und Lautenschläger bei Kerzenlicht. Lebensgrosse Halbfiguren. Gutes Bild.

141. Peeter Brueghel der ältere oder mindestens alte treffliche Copie nach ihm: Kreuzschleppung. Figurenreiches Breitbild, das erst mit den bekannten ähnlichen Darstellungen zu vergleichen wäre. Zunächst kann ich bei diesem Bilde nur

---

[1]) Freilich in dieser Form mit dem Namen „J. v. Velsen" nicht zusammenzureimen. Ueber J. v. Velsen vgl. Kramm's Lexikon, D. O. Obreen's „Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis" I, 21 und 44 (Jakob Jansse van Velsse, auch Velsen wurde 1625 als Meister in die Delfter Sanct Lucasgilde aufgenommen), ferner „De nederlandsche Spectator" 1895, Nr. 28, Bredius über die Sammlung Doetsch und „Repertorium für Kunstwissenschaft", XVIII, S. 314.

feststellen, dass die Composition eine ganz andere ist als auf der Kreuzschleppung der kaiserlichen Galerie. 1746 schon in der Galerie als Werk des „Uralten Brügel". (Nr. 12 im „Bilder-Zimmer".)

143. Holländischer Meister um 1620: Johannes der Täufer in der Wüste. Vorne auf der Erde der Kreuzstab und das weisse Lamm. Die Wüste nach der Auffassung der angedeuteten Periode als Waldlandschaft wiedergegeben. Die Figur in ihrer weichen, breiten Behandlung und mit ihrer braunen blutreichen Haut erinnert an die Richtung des Abraham Bloemaert, die Landschaft an Keirincx und Savery.

150 und **151.** Balthasar van den Bossche: Conversationsstücke. Auf Nr. 150 im Freien bei einem Brunnen gelagert drei Frauen und ein Kind. Von links her nähert sich ein Jäger, der eine Wildente heim bringt. Ein kleines Mädchen eilt ihm entgegen. Links gegen unten die Signatur: „B. v. Bossche . F." Nr. 151, das Gegenstück, führt uns in eine Säulenhalle und in vornehme Gesellschaft. Von der Signatur ist nur mehr „. . . he F:" erhalten. Beide wohl über 1 Meter hoch.

Ohne Nummer habe ich notirt: ein grosses Breitbild mit einer „gemalten Galerie" aus der Richtung der Francken. Grosser Saal mit allerlei Bildern an der Wand und belebt von vielen Figuren. (Vgl. Frimmel, „Gemalte Galerien", 2 Aufl., S. 4.) Das Bild war schon 1746 in der Galerie als „ein Cabinet-Stuck mit vielen Mahlereyen. Von Franken. H. 3' 8", Br. 4' 7" —".

Zwei kleine Blumenstücke von etwas kreidiger Färbung und feiner Durchbildung gehören dem Rud. Bys an, der oben schon genannt wurde. Auf einem las ich die Signatur: „J. R. Bys fecit Ao 1713".

Von Godfried Schalken oder Arnold Boonen ist ein kleines Gemälde, das mitten ein junges Mädchen, links eine alte Frau und rechts einen jungen Mann zur Darstellung bringt. Das Mädchen hat über der Stirn ein kleines goldenes Herz, das von einem Pfeile durchbohrt ist.



Verzeichniss der Namen von Künstlern und Kunstorten.











Gemälde in der Sammlung Albert Figdor in Wien.

Die Zusammensetzung des Kunstbesitzes bei Herrn Dr. Albert Figdor ist eine überaus mannigfache. Figdor sammelte, um sich durch Kunstgegenstände verschiedenster Art bestimmte Perioden in ihrer Culturentwickelung näher zu bringen. Die Gemälde bilden nur einen kleinen Theil der ganzen Sammlung. Es bedarf also einer gewissen Rechtfertigung, warum sie hier aus dem Ganzen gerissen und allein besprochen werden. Die ganze Sammlung zu behandeln mit ihren vielen Werken der Plasik im Grossen und Kleinen, mit ihren ungezählten Geräthen, Gefässen, mit ihren Wandteppichen und was da alles zu nennen wäre, das ginge weit über die Grenzen dessen hinaus, was die vorliegenden Galeriestudien anstreben. Sollten aber die zahlreichen in vieler Beziehung anregenden und bedeutenden Bilder deshalb von diesen Studien gänzlich ausgeschlossen werden, weil sie neben dem übrigen Kunstbesitze etwas in den Hintergrund treten, und weil sich der Besitzer gar nicht als eigentlicher Gemäldesammler betrachtet wissen will? Er beansprucht nicht im mindesten, als Galeriebesitzer zu gelten Ich meine nun, dass in diesem Falle eine strenge steife Folgerichtigkeit nicht am Platze wäre, und überlasse es meinen Lesern, zu entscheiden, ob es sich nicht mit guten Gründen vertheidigen lässt, dass hier die Gemälde allein aus

einer grossen Kunstsammlung herausgegriffen und kurzweg zu einer „Galerie" gestempelt werden.

Wir betrachten die Werke der Malerei in der Sammlung Figdor nach der Reihenfolge ihres Alters und bringen sie in nationale Gruppen. Bevorzugt wird, was für den eigentlichen Gemäldesammler von Interesse sein muss. Um den vielseitigen Charakter der Sammlung wenigstens anzudeuten, sollen hier auch einige Bilder besprochen werden, die zweifellos für Gebrauchsgegenstände bestimmt waren, also dem nicht entsprechen, was gewöhnlich als selbständiges Gemälde angesehen wird. [1])

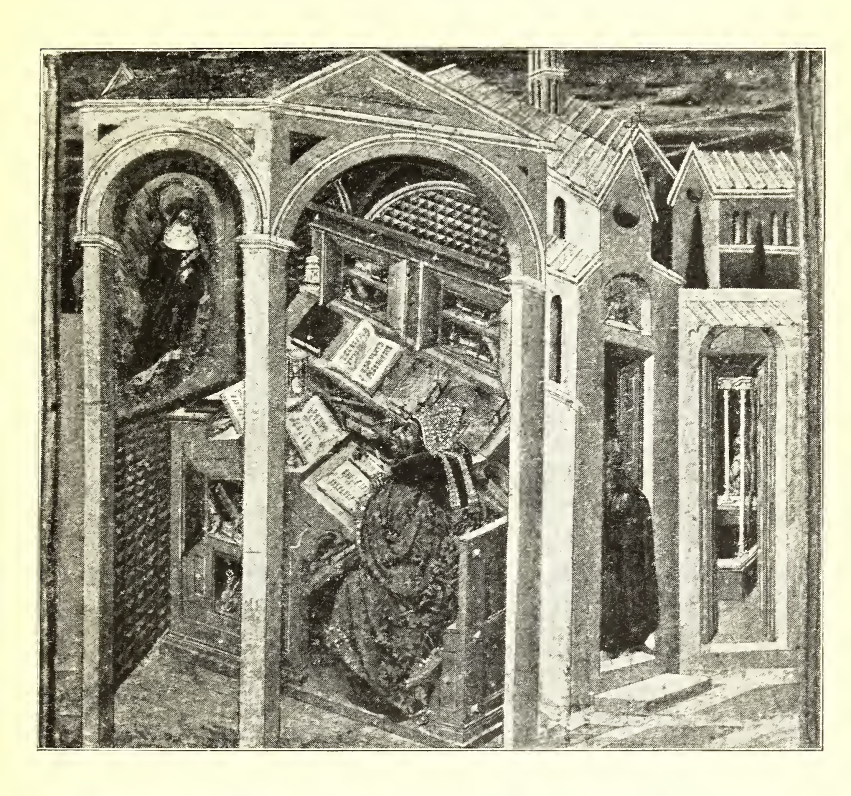
Sogleich das älteste Stück unter den ausgewählten Bildern gehört hierher. Allem Anscheine nach stammt es von einem Reliquienschreine, Sacristeischrank oder einer Predella. Wenigstens weist die Darstellung (die nebenstehend abgebildet wird) mit Sicherheit auf einen kirchlichen Gebrauch hin. Eine mittelalterliche Bibliothek, zugleich Schreibstube, Scriptorium, ist der Schauplatz, auf welchen uns das Mittelstück des Bildes versetzt. In den Schränken und auf den Pultflächen allerwärts Bücher, theils geschlossen, theils aufgeschlagen.[2]) Tintenfass,

---

[1]) Bei genauerem Zusehen wird man allerdings gewahr, dass die Unterschiede hier nur graduelle und keine grundsätzlichen sind. Ueber die künstlich gezogenen Grenzen zwischen der angeblich rein freien Malerei und der Malerei, die zur Ausschmückung bestimmter Gegenstände dient, konnte ich mich äussern im „Handbuch der Gemäldekunde" und in Lützow-Seemann's Kunstchronik (Neue Folge VII, S. 334).

[2]) Ueber die Anordnung von Bibliotheken im Mittelalter vgl. Th. Gottlieb, „Ueber Bibliotheken im Mittelalter" 1890 und die dort benützte Literatur. Das vorliegende Bild einer Bibliothek schliesst sich an ähnliche Darstellungen an, die sich meist auf den Bildern mit Hieronymus in seiner Zelle finden. Guenbault im „Dictionnaire icono-

Kielfeder und Messer fehlen nicht. Beachtenswerth ist die Brille auf dem Pulte. Ein heiliger Bischof sitzt am Schreibpult und blickt gegen links hinauf gegen eine Erscheinung, einen



segnenden Heiligen, wohl Hieronymus, der sich ihm an der Wand zeigt.

---

graphique des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyenage" (I, 158 f.) nennt einige Darstellungen von Bibliotheken, die freilich etwas kritiklos zusammengestellt sind.

Ich setze das interessante Bild ziemlich früh an und meine, es sei im 14. Jahrhundert, wohl um 1350, gemalt worden. Eine Zuweisung an einen bestimmten Meister ist zunächst nicht zu geben, aber im Allgemeinen ist der giotteske Charakter dieser Tafel unverkennbar (Giotto starb 1337). Die Kirche, die gegen rechts hin dargestellt ist (und aus deren Pforte eben ein Mönch tritt), hat noch ganz den Charakter der mittelalterlichen Basilika. Eine bewusste Anwendung der Liniensperspective ist nirgends auf dem Bilde zu entdecken, so dass eine Entstehung etwa erst zu den Zeiten eines Leo Battista Alberti ausgeschlossen erscheint. Auf die Kunstrichtung des Giotto weist unter anderem der Umstand hin, dass der Nimbus des Heiligen oval verzogen erscheint. Vor der giottesken Periode und etwa 50 bis 70 Jahre nachher sind die Nimben auf italienischen Bildern kreisförmig begrenzt, der Kopf, welchen der Nimbus ziert, mag wie immer gewendet sein. So ist's noch bei Fisole. Erst zur Zeit Masolino's und Masaccio's (Masaccio ist 1401 geboren) beginnt eine bewusste perspectivische Zeichnung der Nimben.[1]) Unser Bild kann unmöglich so spät fallen, auch wenn man das Nachhinken in Rechnung zieht, das sich im Stile von Künstlern zeigt, welche nicht an der Spitze der Bewegung schreiten. Vielmehr gehört es jener Periode an, in der unter Giotto's Einfluss eine gewisse Vorahnung perspectivisch verkürzter Nimben zu beobachten ist.

Die Technik des Bildes, das in mittelalterlicher Tempera mit gestricheltem Auftrage gemalt ist, entspricht augenscheinlich im Allgemeinen dem Verfahren, das Cennini (ein

---

[1]) Vgl. hierzu Thausing's Studie über die Brancacci-Kapelle bei den Carmini in Florenz, Zeitschrift f. bild. Kunst XI und Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II, S. 149.

Enkelschüler des Giotto) in seinem Tractat schildert. Im Gewande des Bischofs und an der Mitra mit den Aurifrisien kam plastisch verzierter Goldgrund zur Anwendung. (Gemalt auf ein dickes, weiches, leichtes Brett, das in neuerer Zeit hinten braun überstrichen und mit einem Holzrost versehen



worden ist. Br. 0·47, H. 0·37. Stammt aus Pariser Privatbesitz.)

Ein weiteres italienisches Bild der Sammlung stammt aus dem frühen 15. Jahrhundert. Es findet sich auf dem Deckel einer niedrigen cylindrisch geformten Schachtel, die augenscheinlich für Brautgaben bestimmt war. (Anbei eine

kleine Abbildung.) Der italienische Ursprung des in seiner Art sehr seltenen Werkes steht ausser allem Zweifel, obwohl die Form der stilisirten krausenförmigen Wolken in der Umrahmung auf eine Beeinflussung durch deutsche Kunst hinweist Die krausenförmig gestaltete Wolke ist (heraldische Anwendung ausgenommen) der italienischen Kunst ziemlich fremd. Italien hielt lange an der Form quergezogener Wolkenstreifen fest, die von altchristlichen Denkmälern bis herauf in die Zeit eines Fra Filippo zu verfolgen sind.[1]) Nach dem Schnitte der Kleidung muss man das anmuthige Rundbild in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts verweisen.

Die Darstellung ist im Allgemeinen klar genug; der junge Mann bringt ja dem Mädchen sein Herz dar. Dabei sind aber einzelne Züge doch nicht ganz verständlich, und die Inschriften auf den Bandrollen sind nicht vollkommen zu entziffern. Mit voller Sicherheit lese ich nur auf dem Streifen, der sich ums Bäumchen links windet: „pella forza delle co . . .". Vollkommen gesichert ist die Lesung einer anderen grösseren Inschrift, die (auf der Abbildung nicht zu sehen) aussen auf der Mantelfläche des Deckels steht. Sie ist in gothischer Majuskel so ausgeführt, dass die Buchstaben vom Goldgrunde durch Decken mit hellblauer Farbe ausgesparrt wurden. Sie lautet: „Soglon degli och racci casum core †

---

[1]) Lehrreich ist in dieser Beziehung neben anderen Bildern das signirte Werk des Fra Filippo in der Berliner Galerie, Nr. 69. Ueber die nationale Verschiedenheit in der Darstellung von Wolkenformen äusserte ich mich in dem Hefte: „Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters" (Wien, Carl Gerold's Sohn 1885, S. 17) und in einem Vortrage „Zur Geschichte der Landschaftsmalerei" (zum Theile abgedruckt im „Monatsblatt des wissenschaftlichen Clubs in Wien" 1889, S. 81 f.).

ladov abergamore . far viuar lieto sichome consueto . e di chi benamar . mosta colore.[1]) Herr Doctor Theodor Gottlieb hatte die Freundlichkeit, diese Verse gar artig folgendermassen ins Deutsche zu übertragen:

„Der Augen Glanz pflegt zu beleben
Ein Herz, in dem die Liebe wohnt.
Das Antlitz muss ja Zeugniss geben,
Wenn drinnen wahre Liebe thront."

In der grossen Publication der berühmten Sammlung Spitzer in Paris, von dort stammt ja das kostbare Stück, ist diese Inschrift nur unvollständig mitgetheilt und überdies zum Theile verlesen.[2])

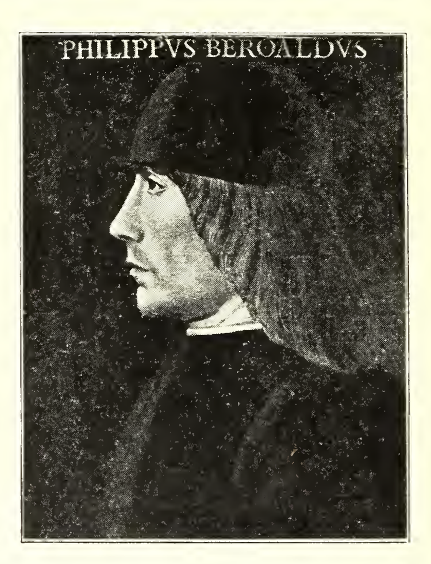
Um die Beschreibung zu vervollständigen, sei mitgetheilt, dass unser Rundbild auf Goldgrund in alter Tempera gemalt ist. Zu unterst der Holzdeckel, dann weisser Grund, hierauf rothes Poliment mit dem Goldgrunde darauf, endlich die Malerei; so folgen die Schichten aufeinander. Der Durchmesser 0·29.

---

[1]) Mit Verbesserung der Nachlässigkeiten: „Sogliono degli occhi raggi ciascun cuore, La dove alberga amore, Far vivare lieto, Si chome consueto, E di chi ben amare mostra colore." Es pflegen die Strahlen der Augen jedes Herz, in dem Liebe wohnt, zu beleben, wie es eben bei dem geht, dem man es ansieht, dass er wirklich liebt.

[2]) „La collection Spitzer", Fol. Vol. V (1892), Abtheilung der „Coffrets" Planche II mit einer Oberansicht und Seitenansicht in Farbendruck. Dort sieht man also auch einige der Medaillons, deren sechs auf der Mantelfläche der Schachtel selbst angebracht sind. Diese sechs gerahmten Rundfelder enthalten 1. einen Schild mit folgendem Wappen: in roth ein weisser Sparren mit drei blaugrauen Sternen; 2. drei Thiere; 3. einen Leoparden mit Bandrolle, darauf: „VN PVRO · AMAR · VO", einen Kopf und „L · FE"; 4. einen Hirsch, von einem Löwen überwältigt; 5. Schild wie bei 1; 6. einen Adler auf einem liegenden Rinde.

Ein Profilkopf von einem norditalienischen späten Quattrocentisten möge hier seines Gesammteindruckes wegen ababgebildet werden, obwohl sein Schöpfer bei aller Tüchtigkeit doch kaum jemals einen bedeutenden Namen gehabt hat. Die Inschrift oben ist augenscheinlich später aufgesetzt, kann also weder zur Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit, auf welche sie offenbar Bezug nehmen will, noch zur Be-



stimmung des Malers etwas beitragen. Vermuthlich haben sowohl der Maler, als auch der Dargestellte dem Mailändischen angehört. Warum man später den Namen Beroaldus hingesetzt hat, ist mir einstweilen unklar.

Von einem Maler der mailändischen Nachfolge Lionardo's und aus der Nähe des Gianpietrino ist ein anderes Bild der Sammlung Figdor, eine lesende Heilige. Halbfigur weit unter Lebensgrösse. Schwarzer Hintergrund.

Eine grosse Kreuzabnahme, die ich dem Geertgen tot Sint Jans zuschreibe, führt uns weg von Italien nach dem Norden. Die wichtige Haarlemer Tafel, um die es sich hier handelt, ist erst jüngst in die Sammlung Figdor eingetreten Vorher befand sie sich im Schlosse Schönau bei Vöslau, wo ich sie kurz vor Ostern 1896 zum erstenmale gesehen habe. Sie wurde mir als „altdeutsches" Gemälde vorgewiesen. Nach kurzem Studium musste mir aber die niederländische Herkunft aus der Richtung des Albert Ouwater und aus der unmittelbaren Nähe des Geertgen tot Sint Jans zweifellos klar werden. Denn ebenso wenig als sich auf irgend einem deutschen Bilde des späten 15. Jahrhunderts eine schlagende Analogie zu unserem Bilde finden lässt, ebenso viele Anknüpfungspunkte bietet das leidlich erhaltene Werk, um es sofort mit den zwei bekannten beglaubigten Flügelbildern des Geertgen tot Sint Jans (Geertgen van Haarlem) der Wiener Galerie in kunstgeschichtliche Verbindung zu bringen.[1])

---

[1]) Die wichtigste Quelle für Geertgen tot Sint Jans ist bekanntlich Van Mander's Malerbuch 1604 (Bl. 205*b* und 206*a*). Van Mander nennt Geertgen einen Schüler des Albert Ouwater, eine Angabe, die gerade durch das vorliegende Bild sehr glaubwürdig wird. Als sicher beglaubigt sind die zwei Bilder der Wiener Galerie anzusehen, deren eines, die Beweinung des heiligen Leichnams von Th. Matham, für den Verlag von Jac. Matham mit der Inschrift gestochen ist „Gerardus Leydanus pictor ad S. Jo. Babt. Harlemi pinxit". Zu Geertgen tot Sint Jans vgl. auch Passavant im Kunstblatt 1841, Nr. 10, S. 39 f. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste VIII, 219; Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei (deutsch von Springer), S. 206 ff. und 448 f.; die Handbücher für Geschichte der Malerei, die Kataloge der Galerien in Wien, München, Prag (Rudolfinum), Amsterdam, ferner den Katalog der alten Praun'schen Sammlung in Nürnberg (S. 16, Nr. 126); Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, passim; Bode: Studien zur Geschichte der holländischen

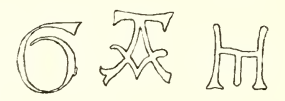


Betrachten wir zunächst das Schönauer Bild genau, um es dann mit den sicheren Flügelbildern der kaiserlichen Galerie zu vergleichen. Wir haben eine, nachträglich dünn zugehobelte Eichenholztafel mit ziemlich ausgiebiger weisser Grundirung vor uns, deren Malerei allem Anscheine nach im Wesentlichen Oelmalerei in weiterem Sinne des Wortes ist. (Das ursprüngliche Malbrett ist mit neuem Eichenholz unterlegt und schliesslich noch mit einem Rost versehen worden. H. 1·31, Br. 1·02.) Ueber die Darstellung klärt uns die nebenstehende Gitterphototypie auf, die auch genügend deutlich ist, um einige stilistisch bezeichnende Merkmale erkennen zu lassen, wie z. B. die mehrmals wiederkehrenden ausgiebigen männlichen Nasen mit ziemlich geraden Rücken, wie die Form der Bäume im Mittelgrunde und anderes. Hinzu denken muss sich der Betrachter, wenn er das Original nicht kennen sollte, ein im Ganzen freundliches, helles Colorit, aus dem nur die nachgedunkelten grünblauen Gewänder etwas störend herausfallen. Auch auf zahlreiche und stellenweise recht ausgebreitete Uebermalungen muss aufmerksam gemacht werden, wie solche besonders an dem nach unten abgetönten Himmel, am mittleren Kreuze und in der Architektur auffallend sind. Am besten erhalten ist vorne die mittlere Gruppe. Einige Inschriften von jenem spätgothischen Charakter, wie er auf niederländischen Bildern aus dem letzten Viertel des 15. Jahr-

---

Malerei, S. 6; Venturi: „La Galeria Estense in Modena", S. 415 ff.; A. v. Wurzbach: Geschichte der holländischen Malerei, S. 35; Hymans: Le livre des peintres par van Mander, II, 90 ff., neuerlich E. W. Moes in der Zeitschrift „Eigen Hard" 1890, Nr. 34, wo eines der Wiener Bilder reproducirt ist. Brieflich theilte mir Moes gütig mit, dass ein Architekturbild von Geertgen (die Sanct Bavokirche) in Haarlem gänzlich übermalt ist und überdies keine Figuren aufweist.

hunderts häufig vorkommt, bieten ein nicht zu unterschätzendes Interesse. Es ist besonders die Schrift auf der Mütze des Mannes, der auf der Leiter links steht. Ich habe sie aus freier Hand nachgezeichnet und bilde sie nach dieser Zeichnung hier ab, da sie möglicherweise die Bedeutung eines Künstlerzeichens hat, was freilich nicht sicher ist. Die Auflösung: G(eertgen) a(b) [oder va(n)] H(aarlem), die scheinbar sehr nahe liegen würde, stösst doch auf einige Hindernisse. Eines davon wäre, dass das |T|, bekanntlich zweideutig bald als M, bald als H gebraucht wird. Man erinnere sich nur an den Streit um die Lesung des Namens Memling oder Hemling, der dadurch entstanden war, dass in demselben



Namen Memling einmal das Zeichen |T| dann M für den Laut M gesetzt war.[1]) In den Inschriften unseres Bildes bedeutet |T| sonst M, was freilich nicht ausschlaggebend ist. Ein zweites Hinderniss liegt in der Deutung des gothischen A, dessen geknickter Querstrich sicher nicht die Bedeutung eines V hat, wodurch die Auflösung: van sehr gewagt erscheint. Die Form des gothischen Majuskel A, wie sie in dem obigen Monogramm vorkommt, ist gegen Ende des 15. Jahrhunderts und noch hinein ins 16. sehr häufig. Auch auf unserem Bilde kommt sie mehrmals vor, z. B. in ANTE und ORA, wie es auf einem Gewandstreifen an der Frauengestalt links zu lesen ist und in AMEN, wie es im Saume des Kleides der Maria vorkommt. Die Auflösung A(B) oder die Lesung A (als

---

[1]) Vgl. Handbuch der Gemäldekunde, Abschnitt über Inschriften, und die dort benützte Literatur.

Präposition) ist aber etwas gezwungen. Alles zusammen genommen ist die Deutung dieses Monogrammes also viel zu unsicher, um darauf allein eine Benennung aufzubauen. Viel sicherer leitet uns in diesem Falle die Stilkritik. Gewisse technische Kleinigkeiten wiederholen sich auffallend genau hier und auf den beglaubigten Flügeln in den Hofsammlungen, die ja trotz mancher höchst überflüssiger und brutaler Uebermalungen doch als ziemlich gut erhalten zu betrachten sind. Zu diesen gemeinsamen Merkmalen, die auf anderen niederländischen Bildern aus demselben Zeitabschnitte nicht ebenso vorkommen, gehört die Höhung des Goldbrocats mit gelben gekreuzten Strichlagen. Andere Meister punktiren hier oder ziehen parallele Strichelchen. Technisch absolut gleich behandelt ist auf beiden Bildern ferner eine Art weissen Filzhutes. Auf unserem Bilde hält der Mann in der Mitte auf der niedrigen Leiter eine weisse hutartige Mütze in der Hand, an der die Rauhigkeit des Stoffes durch weisse Tupfen zum Ausdrucke gebracht ist. Genau dieselbe Technik findet sich an dem weissen Hute, welchen der Knieende rechts auf der Beweinung des heiligen Leichnams in der Hand hält. Auch die technische Behandlung der hellrothen Gewänder ist überzeugend dieselbe. Auf die grossen Nasen ist schon oben hingewiesen worden. Ueberdies ist der Christustypus auf beiden Bildern derselbe. Im Mittelgrunde gibt es auf beiden Bildern ganz verwandte Motive im Terrain, obwohl bei den Flügeln in der kaiserlichen Galerie der Augenpunkt höher liegt. Einleuchtende Analogien gibt es ferner auch noch in der Form der Lichter auf den Bäumen und (so weit man trotz der Uebermalungen sieht) in den Formen und der Färbung der Architektur und der fernen Berge. Das Vorkommen von bunten Streifen in einigen Gewändern ist ja sicher nicht

charakteristisch für Geertgen van Haarlem, trägt aber doch seinerseits auch dazu bei, die Uebereinstimmung mit den sicheren Bildern zu erhöhen. Die Handformen zur Vergleichung heranzuziehen, geht hier nicht recht an, weil die Hände auf unserem Bilde erst von Uebermalungen befreit werden müssten, um sie mit Sicherheit auffassen zu können.[1]) Für mich ist übrigens auch so die Benennung auf Geertgen tot Sint Jans hier vollkommen überzeugend, da die übrige stilkritische Untersuchung ebenso wie die Intuition zu dieser Benennung hinführt.

Eine kleine Madonna im Rosenhaag sei hier angereiht. Das Bildchen ist das Werk eines niederrheinischen, vermuthlich niederländischen Meisters, für den zunächst ein Name nicht zu finden ist. Vielleicht von derselben Hand stammt ein, dem Inhalte nach identisches Bildchen in der Münchener Pinakothek (Nr. 125, früher 638), das dort als „niederländisch um 1510" verzeichnet wird. Nebenstehend (auf S. 15) eine Abbildung des Gemäldes der Sammlung Figdor.

Zwei weibliche Köpfe von Quentin Metsys (Massys) sind zwar der Kunstgeschichte nicht mehr ganz unbekannt,[2]) doch dürfen sie hier nicht übergangen werden, da sie zu den bedeutendsten Stücken der Sammlung gehören. Augenscheinlich sind es Studienköpfe des berühmten „Schmiedes von Antwerpen", die er als Vorbereitung für grosse Bilder

---

[1]) Bei der Vergleichung wurde hier nur auf die sicheren Bilder in Wien Rücksicht genommen. Sehr nahe stehen dem Geertgen ja auch die Bilder Nr. 743—745 der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie, die schon Waagen auf diesen Maler bezogen hat. Die Zuschreibung im Prager Rudolfinum halte ich für einen Missgriff. In die Nähe des Geertgen scheinen mir zu gehören Schwerin Nr. 749 (Flügelaltar) und Karlsruhe Nr. 147 (Beweinung Christi).

[2]) Vgl. H. Hymans in der Gazette des beaux-arts, 1888 I, S. 204 und 525, sowie das Beiblatt Chronique des arts 1891, S. 86.

auf Papier gemalt hat. Denn sie kehren auf solchen wieder. Einer dieser Köpfe findet sich mit leichten Varianten sogar



auf zwei grossen Altarwerken. Am nächsten verwandt sind sie mit zwei Köpfen auf der grossen, wie man weiss, beglaubigten Altartafel mit einer Grablegung von 1508 in der Antwerpener

Galerie.[1]) Die eine dieser Studien (hier abgebildet) entspricht dem Kopfe zu Mariens linker Seite, der andere gehört zu Magdalena, die hinter Maria steht. Der zweite Studienkopf zeigt auch grosse Verwandtschaft mit dem Kopfe der Maria Cleophas auf dem signirten Leuwener Altar im Museum zu Brüssel. Das Mittelbild dieses glänzenden Altarwerkes stellt bekanntlich die heilige Sippe dar. Maria Cleophas sitzt links, umgeben von den Kindern Jacobus minor, Simon, Thadäus und Josef dem Gerechten.[2]) Die Neigung des Kopfes ist hier freilich die entgegengesetzte wie auf dem Studienkopfe bei Figdor, doch brauchte ja der Maler nur eine Bause zu machen und diese zu wenden, um seinen Kopf im Gegensinne zu sehen. Und auch ohne diese Voraussetzung ist die Verwandtschaft eine so nahe, dass sie auf die Benützung derselben Studie schliessen lässt. Die weiblichen Köpfe des Metsys sind ziemlich einförmig und lassen eine oftmalige Benützung derselben Studien, zum mindesten desselben Modells erkennen.

Nicht selten sind einzelne Köpfe, die mit Köpfen in grossen Gemälden übereinstimmen, nach den grossen Vorbildern copirt und das mit sorgsamster Treue im Wesentlichen und Unwesentlichen. Der Verdacht, dass auch hier solche Copien vorliegen, ist aber aus mehreren Gründen abzuweisen. Namentlich der hier abgebildete Kopf, der nur

[1]) In allen Handbüchern erwähnt, mehrmals abgebildet. Nicht signirt, aber urkundlich beglaubigt.

[2]) Eine sehr beachtenswerthe Studie über dieses Bild, das ebenfalls in allen Nachschlagsbüchern erwähnt und mehrmals abgebildet ist, findet sich im „Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie", Bruxelles 1866, S. 86, und danach auszugsweise in der „Indépendence belge" vom 10. October 1879 (50. Jahr, Nr. 283, édition du soir). E. Fétis (xx) ist der Autor.

einmal nachweisbar ist, spricht sehr beredt für die Originalität der Studien. Zahlreiche kleine Abweichungen von dem Kopfe



im grossen Altarbilde passen nämlich nicht zur Annahme einer Copie. So findet sich hier noch keinerlei Beziehung zu

den Nachbarfiguren angedeutet, während doch auf dem grossen Bilde die linke Hand der Magdalena und die verschlungenen Hände einer weiteren Figur unmittelbar neben dem besprochenen Frauenkopfe sichtbar sind. Der Mund dieses Kopfes ist im Altarwerke weniger geöffnet als hier. Der erhobene Arm ist weggelassen, der im grossen Gemälde die rechte Schulter überschneidet. Endlich finde ich nichts an den beiden Studienköpfen, was einen Verdacht der Fälschung erwecken könnte.

Ziemlich sicher in den Niederlanden entstanden ist ein kleines Bildniss, wie es scheint des Erzherzogs Ferdinand, Bruders des Kaisers Karl V. (Eichenholz. Einst hochoval zugeschnitten, seither mit Zwickeln ergänzt.) Ich halte das Bildchen übrigens für eine alte Copie nach einem verschollenen Originale.

Ein interessantes, wenn auch nicht glänzend erhaltenes Bild der Sammlung ist eine Anbetung durch die Könige aus der Richtung des Meisters der weiblichen Halbfiguren. Figuren in etwa ein Drittel Lebensgrösse. Satte Färbung; tüchtige Durchbildung. (Auf Eichenholz, H. 0·84, Br. 0·60. Vielfach restaurirt. Stellenweise sind schleierige Töne aufgesetzt, die wohl leicht zu entfernen wären.) Die Composition, erkenntlich aus der nebenstehenden Abbildung, erinnert ungemein lebhaft an die eines angeblichen Jan van Eyck in der Brüsseler Galerie (Nr. 20). Dieser unleugbaren Verwandtschaft müssen wir etwas nachgehen. Ich lege die Abbildungen beider Gemälde nebeneinander[1]) und ziehe die

---

[1]) Nachbildung des Brüsseler Gemäldes bei De Brouwere, „Musée royal de Bruxelles" (ohne Jahr) vor kurzem erschienen. 8⁰. S. 67. Kleine Zeichnung danach auch in dem Lieferungswerke „L'art flamand" (Brüssel, A. Boitte), S. 50.

Erinnerung zu Rathe. Auf beiden Bildern wiederholt sich genau in Stellung und Haltung die Gruppe des Vordergrundes



mit Maria, dem heiligen Kinde, welchem einer der Magier das Händchen küsst, dem knieenden Könige links, der ein kostbares Gefäss in der Rechten hält, und dem Mohrenkönige,

2*

der links aufrecht steht. Ausserdem wiederholen sich zwei Köpfe links neben dem Mohren. Sanct Josef steht auf dem Brüsseler Bilde mitten in einiger Entfernung von der Hauptgruppe. Hinter ihm bis in die Ferne ungezählte Figuren aus dem Gefolge der Könige. Auf dem Wiener Bilde steht Josef rechts neben Maria. Die Architektur ist noch mehr, ja ganz wesentlich verschieden. Auf dem Brüsseler Bilde gewahrt man eine Ruine mit gothischen Motiven und einem Säulchen rechts, das auf Vorbilder der Renaissance hinweist; das Wiener Bild dagegen bietet einen wohl erhaltenen Bau mit voll entwickelter Hochrenaissance. Verschiedenheiten gibt es auch im äussersten Vordergrunde und in der Landschaft. Das Brüsseler Bild ist zudem feiner durchgebildet und fällt sicher früher als das Wiener, auch wenn man die Beziehung zu Jan van Eyck, die im Brüsseler Katalog zum Ausdrucke gebracht ist, zweifellos fallen lassen muss.[1])

Die nahen Beziehungen, die zwischen dem Bilde der Sammlung Figdor und dem in der Brüsseler Galerie bestehen, und die Unterschiede zwischen beiden lassen sich wohl im Ganzen so zusammenfassen, dass man das Wiener Bild als eine variirte Schulwiederholung des Brüsseler Gemäldes bezeichnet.

---

[1]) Im Kataloge der Brüsseler Galerie wird von Analogien zu anderen Galeriebildern gesprochen. Sie stellen sich als irrig heraus. So soll die Anbetung durch die Magier in der Berliner Galerie (Nr. 546) mit Zugeständniss von Veränderungen eine Wiederholung des Brüsseler Bildes sein. Der Berliner Katalog (von 1883, das neue Verzeichniss hat dieses Bild nicht mehr) tritt mit Recht gegen diese Zusammenstellung auf, wonach auch das wirkliche Vorbild des Berliner Gemäldes, ein Anbetungsbild in München (Nr. 118), aus dem engeren Zusammenhange fällt. Ein gewisser Schulzusammenhang bleibt ja dabei aufrecht.

Das Bild wurde 1872 auf der Wiener Versteigerung Mecklenburg erworben und hiess damals Scorel.[1]) Auf derselben Auction kaufte Figdor einen Philipp Ferdinand de Hammilton, der weiter unten noch zu besprechen sein wird, ein Mierisartiges Bildchen, eine Rauchergruppe von Egbert van Heemskerk und eine variirte Copie nach Rubens, und zwar nach der Darstellung mit Schäfer und Schäferin, deren beste Exemplare bekanntlich in München und St. Petersburg bewahrt werden.[2])

Das folgende Bild ist in der Reihe dieser Studien schon einmal vorübergehend erwähnt worden. Im Hefte über die Niederländer der Wiener Galerie wurde auf eine Beziehung des Malerbildnisses von 1597 in der Sammlung Figdor zu dem datirten biblischen Gemälde des J a c o b W i l l e m s z D e l f i u s in der kaiserlichen Galerie mit wenigen Worten hingewiesen. Nun ist es an der Zeit, unter Beihilfe einer Abbildung (siehe das Rundbild auf S. 22) die angedeuteten Beziehungen näher zu besprechen. Die Inschrift auf dem Bildniss bei Figdor lautet: „Æ S. MEÆ 60 A° 1597" (symmetrisch getheilt. Gelblich braune hellere Schrift auf dunklerem bräunlichen Grunde. Die erste Hälfte stellenweise leicht übergangen. Das Ganze aber in seiner Lesung unzweifelhaft und in der Echtheit überzeugend). Aus dem

---

[1]) Diese Auction der Galerie „des verstorbenen Herrn Baron Heinrich von Mecklenburg" (XXVIII. Auction von Miethke und Wawra) fand im November 1872 statt. Vgl. den Katalog mit Radirungen von W. Unger, Seemann-Lützow's Kunstchronik VIII, S. 12, Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 53.

[2]) Vgl. M. Rooses, l'oeuvre de P. P. Rubens IV, 76 ff. Copien danach sind nicht selten. So findet sich eine solche im Rudolfinum zu Prag, und eine andere tauchte auf der Versteigerung Lanfranconi in Köln auf. (Abb. im Versteigerungskatalog von J. Heberle, Köln 1895.)

ae(tati)s meae 60, dessen Auflösung und Deutung nicht fraglich sein kann, darf man schliessen, dass wir das Eigenbildniss eines Malers von 60 Jahren vor uns haben. Es heisst ja: meines Alters 60, wogegen Bildnisse zweiter Personen ausnahmslos seines oder ihres Alters, aetatis suae,



als Inschriftformeln aufweisen. Die naheliegende Frage nach dem Namen des dargestellten Künstlers meine ich beantworten zu können, auch wenn nicht mit voller Beweiskraft. Dass zunächst alle möglichen Hilfsmittel herangezogen wurden, um aus Quellen biographischer Natur diesen nach Angabe der Inschrift um 1537 geborenen augenscheinlich holländischen

Maler zu bestimmen, ist selbstverständlich. Man mag aber von den bisher bekannt gewordenen alten Holländern, den Dirck Jacobsz, Cornelis Theunissen, Allart Claessen, Anton Moor, Werner Valckert und ihren Zeitgenossen hernehmen, wen man will, ein bekanntes Geburtsdatum 1537 ist auf diesem Wege nicht zu finden. Auf Jacob Willemsz Delfius, dessen Geburtsjahr man bisher nicht kennt, komme ich durch folgende Gedankenverbindungen: Auf dem signirten und datirten Bilde des Delfius in der Wiener Galerie kommt links im Mittelgrunde eine Porträtfigur vor, die wie so häufig auf hundert anderen solchen Werken, darauf Anspruch erhebt, als Bildniss des Malers zu gelten, der sich eben in dem heiligen Bilde, sei es aus Frömmigkeit, sei es aus Eitelkeit in figura verewigen wollte. Die Gesichtszüge dieser Malerfigur erinnern nicht wenig an die auf dem Rundbilde der Sammlung Figdor. Als Unterschiede seien erwähnt, dass auf dem Delfiusbildnisse in der kaiserlichen Galerie der Schnurrbart länger ist und seitlich herabfällt, und dass die Beleuchtung eine andere ist. Das Bild in der Wiener Galerie stammt aus dem Jahre 1584. Der Maler wäre also dort um etwa 13 Jahre jünger dargestellt, als auf dem Rundbilde. Dies lässt sich mit dem Augenscheine bestens zusammenreimen. Weiterhin lässt sich feststellen, dass beide Werke die fette holländische Malweise vom Ausgange des 16. Jahrhunderts zeigen. Nur hat das Bild in der Wiener Galerie sehr gelitten, und das bei Dr. Figdor ist trefflich erhalten. Das Rundbild führte zur Zeit, als es in die Sammlung Figdor gelangte, den Namen Anton Moor. Die Lebensdaten Moor's stimmen freilich nicht zur Inschrift, doch ist wenigstens die allgemeine Richtung durch diesen Namen angegeben. Das auf Eichenholz gemalte Bild stammt aus der Sammlung Karl Fruhwirth, die 1872

in Wien versteigert wurde, und aus der Figdor zwei Bilder für seine Sammlung erwarb und zwei für einen anderen Bilderfreund H. Sax. In der Sammlung Figdor verblieb ausser unserem Malerbildniss von 1597 auch ein interessantes Werk des Harmen Saftleven (siehe weiter unten). Die für Sax gekauften Bilder sind ein Asselyn und eine Verkündigung an Maria, letzteres ein kleines Bild, das dem Poelenburg zugeschrieben wird und bei der Versteigerung des Sax'schen Nachlasses in die Wiener Sammlung L. Wittgenstein gelangte. Der Asselyn kam in die Sammlung Roth.[1])

Dem Alter nach ist nun eine niederländische Landschaft anzureihen, die sich als ein Werk des Gillis de Hondecoeter herausgestellt hat. (Auf dünnes Eichenholz gemalt, Br. 0·62, H. 0·35.) Hügelige Gegend mit einem Bache oder Flüsschen, das schief vom linken Mittelgrunde sich hervor gegen rechts erstreckt. Gegen rechts im Mittelgrunde Häuser und Bäume, gegen links ein Steg. Reiter kommen zum Wasser heran, um die Pferde zu tränken. Gegen links vorne ein sitzender Wanderer. Weiter zurück ebenfalls links

---

[1]) Die Sammlung des Malers Karl Fruhwirth (dieser ist geboren 24. Januar 1810 und gestorben 17. Januar 1878) enthielt gute Bilder. Mehrere davon kamen in die Sammlung Richard Lieben in Wien, u. a. ein kleines französisches männliches Bildniss etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts und ein monogrammirter Pieter Codde (Herr und Dame nebeneinander stehend), ein kleines Bild, jetzt hochoval. Ein guter Craesbeek gelangte aus Fruhwirth's Sammlung in die des Baron Königswarter (ausgestellt 1873 und 1890 in Wien. Besprochen bei Bode in den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, erwähnt im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S 451). Fruhwirth's Sammlung ist auch in R. v. Eitelberger's gesammelten Schriften (I, 211) genannt. Ueber den Maler selbst geben die Nachschlagebücher über moderne Künstler Auskunft.

ein galoppirender Reiter. Der Himmel mit hellen, nebelartigen Wolken überzogen. Nach dem alterthümlichen Stile und dem Costüm der Reiter muss man das Bild um 1625 ansetzen. Auch über den holländischen Ursprung aus der Hand eines Zeitgenossen des Esaias van de Velde gibt und gab es keinen Zweifel. Nur die bestimmte Nennung eines Namens war eine Zeit lang vermieden worden, da aus dem alten Monogramme (unten gegen rechts angebracht) durch spätere Hinzufügung mehrerer Buchstaben eine falsche Signatur gemacht worden war, die hier seltenerweise einen wenig bekannten Malernamen vorspiegelte. Zu dem Monogramme G DH (D und H so verbunden, dass der erste Balken des H etwa mitten durch D gezogen ist) sind noch die Buchstaben „VLST. F" beigefügt worden, wodurch man auf einen der ziemlich seltenen Maler namens Hulst hätte geleitet werden sollen. Die späteren Züge fallen aber durch Farbe und Führung auf. Danach bleibt nur noch das ursprüngliche Monogramm im Zusammenhange mit dem ziemlich individuellen Stile des Bildes zur Erörterung übrig. Die Deutung des Monogrammes, das vor Jahren gelegentlich ganz verfehlt auf Guilliam de Heusch bezogen wurde, wird durch eine Gebirgslandschaft gleichen Stiles in der Berliner Galerie ermöglicht, auf der Hondecoeter's Name wenigstens in den ersten Buchstaben ziemlich deutlich zu lesen ist. Bald wurden von Bode nach dem Berliner Gemälde auch anderwärts derlei Bilder auf Hondecoeter bezogen, und irre ich nicht, so hat derselbe Forscher den Namen G. de Hondecoeter auch schon für das Figdor'sche Bild genannt, das eine Zeit lang dem Esaias van de Velde zugeschrieben war. Gegenwärtig kann man zur Vergleichung mehrere Werke in vielbesuchten Galerien, also in Berlin, in Cassel, in Dresden heranziehen, an welche sich noch zwei wenig

bekannte alterthümliche Landschaften in Hermannstadt anreihen. Eines der Hermannstädter Bilder ist im ersten Hefte dieser neuen Studienfolge abgebildet. Ueber die anderen Werke des Gillis de Hondecoeter geben die Kataloge der genannten Galerien Auskunft, in denen auch die Bredius'schen Forschungen verwerthet sind.[1])

Die anbei abgebildete Landschaft von Harmen Saftleven ist ein schon mehrfach besprochenes Bild. Es gehört zu den frühesten erhaltenen Werken des genannten Utrechter Meisters, der in seinen Jugendwerken nicht wenig mit der Rotterdamer Malerei um 1630 zusammenzuhängen scheint. Harmen Saftleven ist ja auch in Rotterdam geboren[2]) und dort, wie es scheint, zum Maler herangebildet worden. Ein sehr frühes Werk von 1634 besitzt die Brüsseler Galerie.[3]) 1635 fällt eine Landschaft in Berlin (Nr. 958) mit Figuren zu Guarini's Pastor fido. (Ein Gegenstück in derselben Galerie, Nr. 956, ist eine echt monogrammirte Arbeit Poelenburg's, an der auch die Landschaft von Poelenburg gemalt sein

---

[1]) Weitere Angaben in den „Kleinen Galeriestudien", Neue Folge, Heft I, S. 10 ff., wo auch schon auf die Landschaft der Sammlung Figdor hingewiesen ist. Eine Zeichnung des Gillis de Hondecoeter befindet sich in Dresden. Eine nur ganz allgemeine Verwandtschaft mit dem Bilde des Hondecoeter bei Figdor hat die Zeichnung von 1624 des Es v. d. Velde in der Albertina, die gesprächsweise mit diesem Bilde in Verbindung gebracht worden ist.

[2]) Wie es neuestens im Katalog der Utrechter Ausstellung von 1894 steht, ist 1609 das Geburtsjahr unseres Künstlers.

[3]) Ein kleines Bildchen von 1632 erwähnen die Nachträge zu Füssli's grossem Lexikon als Bestandtheil der Sammlung Schmidt in Kiel (1809). Seit 1882 besitzt die Eremitage einen H. Saftleven von 1634. (Inneres einer Bauernhütte mit Stillleben.)



dürfte. Bei Nr. 958 bleibt es fraglich, von wem die Figuren in Saftleven's Landschaft gemalt sind; dass sie nicht von Poelenburg herstammen, ist indes so gut wie sicher.) Als nächst ältestes erhaltenes Werk reiht sich das vorliegende Bild der Sammlung Figdor von 1638 an. Das Monogramm unten gegen links und die Jahreszahl daneben sind in ihrer Echtheit unanfechtbar. Die Darstellung ist halb Landschaft, halb Stillleben. Gegen die Ferne zu links eine Figur, die man als den verlorenen Sohn deuten kann. (Auf Eichenholz, Br. 0·47, H. 0·37.) Brauner warmer Gesammtton, der im Ganzen heller ist als auf dem sonst ganz stilgleichen Bilde der Brüsseler Galerie, das ebenfalls seitlich ein ganzes Stillleben aufgebaut hat.[1]) Auf dem Brüsseler Bilde kommt auch, wie hier ein verbogener Messingkrug vor, der nebstbei bemerkt, auch zu den Lieblingsgegenständen des Cornelis Saftleven, des Bruders unserer Harmen, gehört. Auch sonst kehren manche Gegenstände wieder, die sich sowohl auf dem Bilde der Sammlung Figdor, als auch auf den Stillleben des Cornelis Saftleven vorfinden. Cornelis hat ferner fast sicher seinem Bruder Harmen die Figuren rechts in das Bild hineingemalt, das jetzt in der Brüsseler Galerie hängt. (Rauchiges Rotterdamer Colorit.) Das Bildchen bei Dr. Figdor dürfte schon mehr selbstständig ausgeführt sein, da sich darauf zwar im Aufbau des Stilllebens ein gegenständlicher, aber kein auffallender, stilistischer Zusammenhang mit Cornelis Saftleven nachweisen lässt.

---

[1]) Die Namensfertigung und Datirung des Brüsseler Bildes sind im grossen Katalog nicht ganz genau wiedergegeben, wodurch die offenbar irrthümliche Datirung 1654 statt 1634 verschuldet ist. Abbildung bei De Brouwere, „Musée royal des Bruxelles", S. 97.

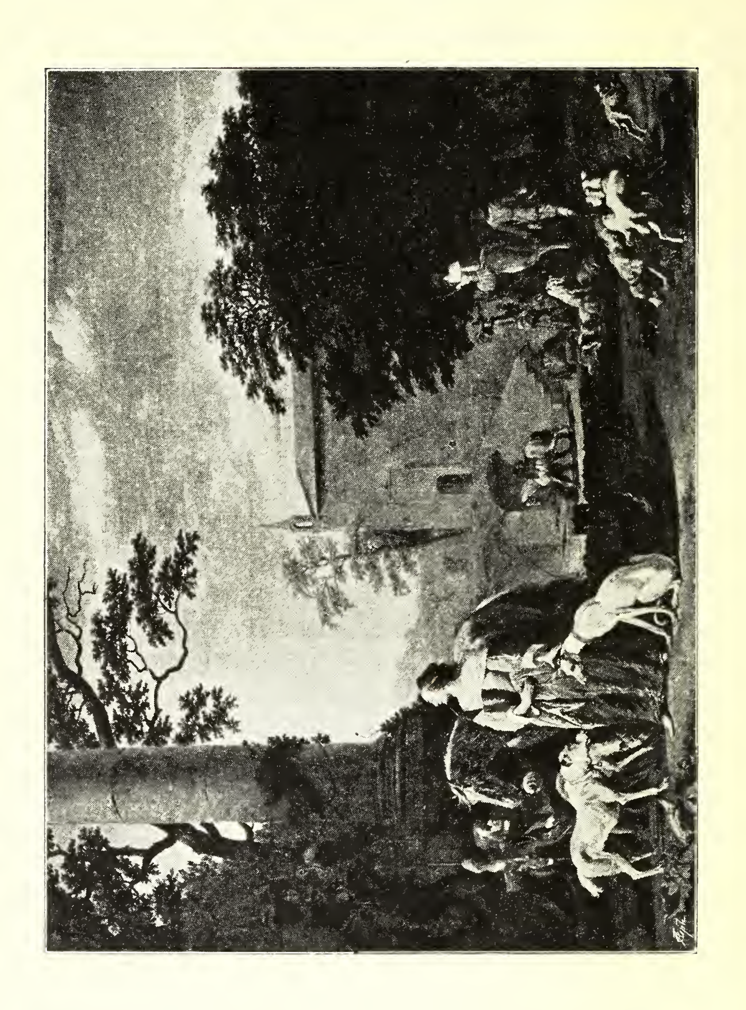
Die Herkunft des interessanten Werkes kann ich nur bis zur Wiener Sammlung Fruhwirth zurück verfolgen, aus der es 1873 im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt war (Nr. 148 des Kataloges). Es wurde 1879 auf der Versteigerung Fruhwirth in Wien von H. Dr. Figdor erworben.[1])

Bei den Holländern verweilend, haben wir nunmehr ein grosses Breitbild des Abraham Hondius zu besprechen, das durch seine treffliche Erhaltung ausgezeichnet ist. Wie der Netzdruck auf der nächsten Seite veranschaulicht, ist eine Scene vor dem Ausritte zur Jagd dargestellt. Links steht eine Dame, in schmutzig Gelb und gebrochenes Grün gekleidet, bei einem Schimmel, der von einem Knaben am Zaume gehalten wird. Ein schwarzer Schleier fällt über ihre rechte Schulter. Umher drei Hunde. Die Dame hat Kopf und Blick gegen einen Herrn gerichtet, der links im dunklen Mittelgrunde, wie es scheint, zu Pferde sitzt. Rechts vorn und im Mittelgrunde andere Figuren. Der Vordergrund ist ziemlich hart, der Mittelgrund weich behandelt. Links an der Plinthe einer Säule in schwarzen cursiven lateinischen Zügen die folgende Bezeichnung und Jahresangabe: „A · Hondius 1654."

Das Bild stammt aus der berühmten Galerie Gsell, wo es auch Waagen kennen gelernt hat und in deren Versteigerungskatalog es als Nr. 56 verzeichnet steht. Figdor

---

[1]) Im Kataloge jener Auction steht es als „37. Stillleben in einer Landschaft, Holz, H. 39, Br. 49, signirt 1630". 1630 statt 1638 war eine unrichtige Lesung. Im Kataloge der Ausstellung von Gemälden alter Meister in Wien (1873), wo dasselbe Bild verzeichnet wird, steht die richtige Jahreszahl 1638. Erwähnt findet sich unser Bild mit richtiger Jahreszahl in der Chronique des arts et de la curiosité 1891 (S. 86).



hat dort mehrere Bilder erworben, einen angeblichen G. Lairaisse, der nun als G. Hoet erkannt ist, einen Withoos, einen Waldmüller (alle noch zu besprechen), einen Canon (Bildniss eines bärtigen Alten), einen Lachtropius, endlich eine dem Egbert van Heemskerk zugeschriebene Bauernrauferei, die 1892 als Geschenk an die Linzer Galerie kam.[1])

Die Gsell'sche Sammlung ist unter den Galerien, aus denen die Figdor'schen Bilder herstammen, die bedeutendste. Einige Zeilen mögen ihr hier gewidmet werden. Sie ist bekanntlich 1872 durch Versteigerung nach allen Richtungen der Windrose zerstreut worden. Ihre Bestandtheile kamen zu Artaria, Boschan, Boscowitz, Brüll, zu Engländer, v. Epstein, v. Ephrussi, W. Horn, v. Lützow, Klinkosch, Kuranda, Lobmeyr, Mautner v. Markhof, Dr. Gotthelf Meyer, Miller v. Aichholz, zu den Baronen Albert und Nathaniel Rothschild, Baron Todesco, Dr. M. Strauss, Jul. Stern, Wertheimstein und zu den Händlern Plach, Posonyi, Fr. Schwarz. Einige öffentliche Sammlungen in Wien, so die kaiserliche Galerie (die einen Benozzo Gozzoli, Everdingen und einen Pettenkofen erwarb) und die Akademiegalerie (die nachträglich in den Besitz eines Gsell'schen Codde gelangte) haben jetzt Bestandtheile dieser Sammlung aufzuweisen. Nach Frankfurt ins Städel'sche Institut kam das venezianische weibliche Bildniss, das eine Zeit lang als Dürer angesprochen worden ist. Auch Privatsammlungen in Frankfurt, z. B. Milani, Goldschmidt, haben Gsell'sche Bilder enthalten. Bei G. Ráth in Pest findet sich auch Gsell'sche Erwerbung, und erst vor kurzem ist mit der Sammlung Gabriele Przibram ein Gsell'scher

---

[1]) Abgebildet und beschrieben im „Kataloge der oberösterreichischen Landesgalerie" von Ferdinand Siegmund (1893).

Holbein von Wien nach Brüssel gewandert. Friedrich Jacob Gsell, ein geborener Elsässer aus Bischweiler, hatte sich in Wien als Wollhändler niedergelassen,[1]) wo er den anwachsenden Reichthum dazu benützte, gute Bilder zu erwerben. Er sammelte ungefähr fünfundzwanzig Jahre lang und kaufte namentlich aus den Sammlungen Jäger, Festetits und Pasqualati. Bei seinem Tode am 20. September 1871 hinterliess er eine Reihe von 422 Oelgemälden, unter denen 230 von alten Meistern, und eine Reihe ungezählter Aquarelle, Zeichnungen und Oelskizzen, sowie kunstgewerbliche Gegenstände, unter denen leider auch eine, erst später enthüllte beachtenswerthe Fälschung war, das Bildniss der Babara Blomberger.[2])

Zu unserem Hondius zurückkehrend, bemerken wir, dass eigentlich die Hunde am besten verstanden und am wahrsten wiedergegeben sind. Ich meine, dass man auch ohne Beachtung der Signatur und ohne Erinnerung an mehrere Jagdbilder desselben Meisters erkennen müsste, dass er mit Vorliebe Thiere, besonders Hunde dargestellt hat. Abraham Hondius ist ein seltener Meister, dessen sichere Werke in Dresden, Glasgow, Oldenburg, Rotterdam, Schwerin und St. Petersburg zu suchen sind. Unlängst kam ein signirtes Werk dieses Hondius von 1669 auf der Versteigerung Schönlank in Köln zum Verkaufe. Ein Bild, das dem „Hondus

---

[1]) Lange Zeit wohnte er in der Leopoldstadt in der Fischergasse, etwa 1840 im „Lütgehause", später im „Schillinghause". Damals besass er noch wenige Bilder. (Nach gütiger Mittheilung aus der Familie Lütge.) Als einen Sammler im grossen Stile findet man ihn erst im Hause des Dombaumeisters Ernst in der Schmöllerlgasse, das er 1863 erwarb (nach Hofbauer: „Die Wieden", S. 311).

[2]) Ueber die Galerie Gsell vgl. Lützow-Seemann's Kunstchronik VI, Sp. 199, Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 51 ff., und die dort benütze Literatur.

Adriano" in den Uffizien zugeschrieben wird, habe ich vor Jahren als Hammilton notirt und seither nicht mehr beachtet.[1])

Nach der Zeitfolge wäre hier ein Bildniss von oder nach Justus Suttermans, dem italisirten Vlamen, einzureihen, das freilich dem Stil nach gar nicht recht unter die Holländer herein passt. Da aber weitere vlamische Bilder dieser Art in der Sammlung nicht vorhanden sind, muss eben eine Beziehung gesucht werden, das vereinzelte Bild irgendwo einzuschieben. Der vermuthlichen Entstehungszeit nach passt es hierher. Wie schon Frizzoni ausgesprochen hat, ist nämlich Vittoria della Rovere, die Gemahlin des Granduca Ferdinando II. de Medici, dargestellt. (Sie ist 1616 geboren und 1694 gestorben.) Von ihr kennt man mehrere Bildnisse, deren eines in der Pittigalerie ausgestellt ist (Nr. 116). Ein anderes besitzt Frizzoni in Mailand.

Dieselbe Herkunft wie der oben besprochene Hondius aus der Galerie Gsell hat auch ein Bild von Mathias Withoos. Doch lässt sich in diesem Falle die Herkunft um etwas weiter zurück verfolgen, als bis zur Sammlung Gsell. Die Landschaft von Withoos ist nämlich wenigstens noch in der

---

[1]) Umrissradirung von Lasinio figlio in der „Reale galleria di Firenze illustrata". Zum Bilde auf der Versteigerung Schönlank vgl die Beschreibung im Auctionskataloge von Heinrich Lempertz bei Nr. 91, zu denen in öffentlichen Sammlungen die Kataloge und Galeriepublicationen. Bei Hoet-Terwesten sind mehrere Jagdbilder des Abraham Hondius in alten niederländischen Sammlungen verzeichnet. In der Wiener Sammlung Jäger war 1865 ein „Reiter zu Pferd von de Hont, Klein" und ein Gegenstück. (Hierzu Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines von 1895.) Das Bild der Sammlung Gsell, jetzt bei Figdor, ist besprochen bei Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien I S. 318. Die Jahreszahl ist dort unrichtig angegeben.

Sammlung Adamovics nachweisbar. Von Adamovics kam sie an Anton Jäger, dann an Festetits, später an Gsell.[1]) An künstlerischer Bedeutung steht unser Bild etwa auf der Höhe der prächtigen Landschaft mit dem Fischotter in der Sammlung Schubart in München, das im De Groot'schen Werke über diese Sammlung abgebildet ist. Auch die Composition beider Bilder mit der Schleuse querüber im Mittelgrunde und dem stark betonten Thierleben am Ufer im Vordergrunde, wo jedesmal auch ein blühender Hollunderstrauch angebracht ist,[2]) hat ungemein viel Verwandtes. De Groot nennt ein derlei Bild auch in der Sammlung de Stuers im Haag. Der alte Houbraken weiss allerlei von unserem Künstler und den nach damaligen Begriffen hohen Preisen, die für seine Bilder gezahlt wurden (400 bis 600 Gulden), zu erzählen. Er lässt ihn 1627 in Amersfort geboren sein, in Italien reisen, in Rom sich aufhalten und dann nach Amersfort und schliesslich nach Hoorn in Nordholland ziehen. Groote Schouburgh II, 186 ff.[3])

Mir sind zweierlei Arten von Werken des Withoos bekannt geworden. Die eine umfasst farbenkräftige Bilder mit

---

[1]) Vgl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines, Mittheilungen aus den Gemäldesammlungen von Alt-Wien, ferner Bode in der Zeitschrift für bildende Kunst VII, S. 486, und Chronique des arts 1891, S. 85 f. Endlich die Kataloge der Sammlungen Adamovics, Festetits und Gsell.

[2]) Ein solcher ist auch auf dem signirten Bilde der städtischen Galerie in Mainz ziemlich auffällig.

[3]) Weitere Angaben über M. Withoos in Obreen's Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis VI. Rootselaer über die Namensliste der Amersfoorter Sankt Lukasgilde, ferner in der Literatur über die Schweriner Galerie. Die Nachträge zu Füssli's Lexikon nennen S. 2007 den M. Withoos als Lehrer des Caspar Vanvitelli (nach Milizia). Vgl. Sysmus Schildersregister, publicirt von Bredius in „Oud Holland" und neuerlich „Oud Holland" XIII, S. 55.

südlichen Gegenständen, wie z. B die Parkansicht in der Schweriner Galerie. Die andere Art betrifft feine, sanft gestimmte Bilder, wie die bei Figdor und Schubart Offenbar sind die ersteren in Italien, die letzteren in Holland entstanden. Die Beobachtung, dass holländische Maler im Süden ihre Manier recht merklich ändern, lässt sich ja häufig genug anstellen. Bilder von M. Withoos, die ich leider nicht gesehen habe, aus seiner letzten Zeit waren 1894 in Utrecht ausgestellt.[1])

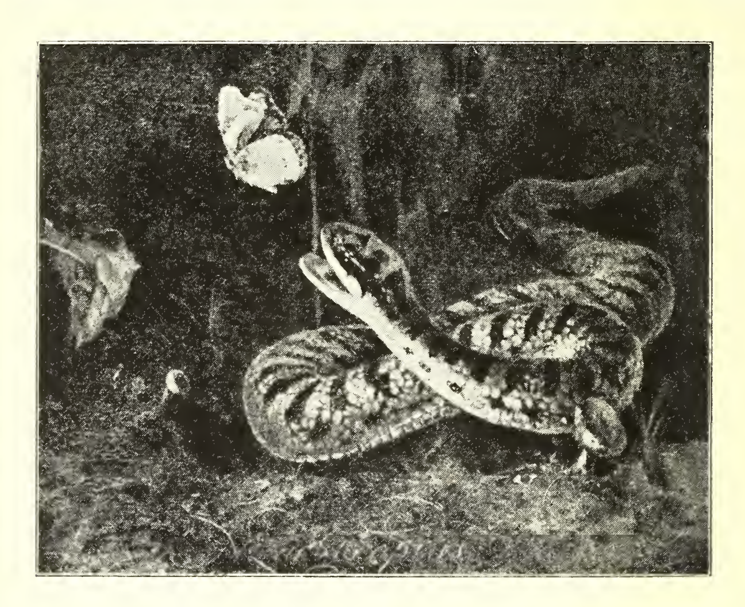
Der Withoos in der Sammlung Figdor gehört zu den sicher beglaubigten Werken des seltenen Meisters. Denn gegen die Signatur: „M withoos", die sich in hellen Zügen auf dem braunen Boden rechts unten findet, lässt sich nicht das mindeste Bedenken geltend machen Die Einzelheiten sind mit grösster Sorgfalt durchgebildet nicht nur in der Vegetation, sondern auch in den Vögeln, die das Ganze höchst wirkungsvoll beleben. (Auf feiner Leinwand, Br. 0·77, H. 0·63.)

Aus einem grossen Stillleben von Lachtropius, das mit 1679 datirt ist, wird hier ein Ausschnitt abgebildet. Das

---

[1]) 240 und 241 des Kataloges. Bilder von 1676 und 1683. In meiner Erinnerung stark verblasst sind: Eine Parkansicht, die aus der Sammlung Rosenberg in Wien 1883 verkauft worden ist, das Schleissheimer Bild und ein dem M. Withoos zugeschriebenes Bild im Amalienstifte zu Dessau (Nr. 612). Ganz unbekannt sind mir die Bilder von Withoos in New-York (erwähnt in der Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge, VI, S. 15) und das in der Baseler Versteigerung der Sammlung De Gruyter aus Gornichem von 1888. In alten Wiener Galeriekatalogen fand ich gelegentlich Werke des M. Withoos verzeichnet. 1814 war von ihm in der Galerie Pachner „Eine Landschaft mit Ruinen" (Nr. 470), 1828 in der Galerie Baranowsky von „Withoos, Math, auch Calzetti eine Ansicht des Inneren eines Gartens". Bei Hoet I, 381 steht „Een italiaens lusthof, door Matthys Withoos, groots geordonneert" verzeichnet, ein Bild, das 1733 um 40 Gulden verkauft wurde.

vielfach nachgedunkelte Gemälde ist in der Literatur schon bekannt durch zwei Notizen in der „Chronique des arts et de la curiosité" (Jahr 1891, S. 86, und 1892, S. 45). Die Signatur ist im „Handbuch der Gemäldekunde" facsimilirt.[1]) Ueber den Maler Nicolaus Lachtropius, der 1689 zu Alphen nachweisbar ist, macht Obreen's Archief (III, S. 81 f.) einige



Mittheilungen, die auch auf verschollene Arbeiten des Künstlers von 1674, 1683 und 1685 eingehen. Von erhaltenen Werken des Lachtropius sind mir bekannt: ein Blumenstück im Ryksmuseum zu Amsterdam (Nr. 816), ein Bildchen mit Pilzen und Schmetterlingen im Rudolfinum zu Prag und das ziemlich grosse Bild der Sammlung Figdor, das eine grosse

[1]) Leipzig, J. J. Weber 1894, S. 153.

Gruppe von Blattpflanzen darstellt, die an Lattich (tussilago) erinnern. Auch hier kommen Schmetterlinge vor. Rechts unten eine Schlange (vgl. die Abbildung). Das Moos im Vordergrunde ist mit dem aufgedrückten Spatel gemacht, in einer Technik, die nach meinen bisherigen Erfahrungen zuerst bei M. de Hondecoeter als Kunstmittel auftritt, dann aber rasch weite Verbreitung findet, z. B. bei Van Oolen, Marseus, einem der feinmalenden Hammiltons und bei Lachtropius. In Hormayr's „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" sind (1825, S. 689) erwähnt „Insecten von Lachtropius" als ein Bild in der Galerie des Schlosses Austerlitz. Auch das geschriebene Verzeichniss der Austerlitzer Gemälde führt zwei Stillleben von Lachtropius an. Bei einem Besuche der, wenn auch vernachlässigten, doch vielfach interessanten Sammlung konnte ich aber feststellen, dass diese angeblichen Werke von Lachtropius sichere Werke eines van den Broeck sind. Denn auf einem derselben steht alt und echt „V D Broeck". Auch hier ist das Moos mit dem Spatel gemacht.[1])

Der Figdor'sche Lachtropius stammt, wie oben schon angedeutet, aus der Sammlung Gsell. Im Versteigerungskataloge würde man ihn aber vergebens suchen, wenn man nicht bestimmt wüsste, dass er früher als ein Werk der Rachel Ruysch gegolten hat und als solches auch bei Gsell geführt worden ist. Im Kataloge Gsell steht unser Stillleben als Nr. 96 verzeichnet.

Eine Gruppe von arkadischen Bildern, die ich hier zusammenfasse, reicht mit einigen Bildern zweifellos schon gegen

---

[1]) Erwähnt in meinem Feuilleton über die Gemälde in Austerlitz (Wiener Zeitung, 9. Mai 1895).

1700 herauf. Es sind Werke aus der Nachfolge des Cornelis Poelenburg, von denen eines wohl von Dirk van der Lisse und zwei so gut wie sicher von Jan van Haansbergen sind. Eines derselben stammt aus der Galerie Gsell, wo es als Poelenburg (Nr. 82) galt, obwohl das Monogramm C P augenscheinlich falsch ist. Bei einem anderen dieser arkadischen Bilder konnte ich unter dem C P sogar mit Bestimmtheit Haansbergen's Monogramm IVH nachweisen, worüber ich in der „Chronique des arts" (1892, S. 262) Bericht erstattet habe. Ueber die Werke der Poelenburggruppe, deren manche schon in den Galeriestudien besprochen worden sind, gedenke ich in zusammenfassender Weise an anderer Stelle zu schreiben. Ein den genannten kunstverwandtes Bildchen der Sammlung Figdor ist eine kleine Schäferscene von Gerard Hoet, die vor Jahren als G. Lairesse aus der Galerie Gsell in die Sammlung Figdor gekommen war (bei Gsell Nr. 467).

Wir gehen nunmehr zu den deutschen Meistern über.

Als gar eigenartige Erscheinungen begrüssen wir da zunächst zwei Kleine Altarflügel, die augenscheinlich von einem westfälischen Meister herrühren. Dargestellt sind: Auf dem rechten Flügel die Anbetung durch die Hirten, auf dem linken die Verkündigung (vgl. die Abbildung). Der in seiner Kunstweise ziemlich liebenswürdige Maler lässt sich übrigens allerlei Gedankenlosigkeiten zu schulden kommen, unter denen die am meisten auffällt, dass St. Josef am lichten Tage mit einer brennenden Kerze zu Maria und dem Kinde heran kommt. Er mochte wohl das Tragen brennender Kerzen, wie es der kirchliche Gebrauch so vielfach kennt, mit dem Vorgange der Anbetung in Verbindung gebracht haben, ohne sich rechtzeitig des Anachronismus bewusst zu werden; oder


gloria · in ·

er hat aus ähnlichen älteren Darstellungen, die als Nachtbilder componirt sind, zerstreuterweise die Kerze mit herüber genommen. Die helle blonde Färbung der beiden Flügel, die hageren Figuren von unbeholfener Zeichnung und die Gesichtstypen mit halbkreisförmig gezogenen, dünnen Brauen, schmalem Näschen und kleinem Munde erinnern mich lebhaft an ein Bild der Berliner Galerie (Nr. 1193), das dem „Meister von Cappenberg" zugeschrieben wird. Scheibler hat diesen Namen in die Kunstgeschichte eingeführt,[1]) der von einem Flügelaltar in der Kirche zu Cappenberg bei Lünen in Westfalen hergenommen ist. Das erwähnte Altarwerk kenne ich nur nach der Abbildung bei Ludorff, die ja eine vorsichtige Vergleichung zulässt.[2]) Danach aber muss ich die kleinen Flügel der Sammlung Figdor unbedingt in die unmittelbare Nähe dieses Meisters von Cappenberg rücken. Ich empfehle sie der Beachtung Derjenigen, die sich des Besonderen mit westfälischer Malerei beschäftigen.

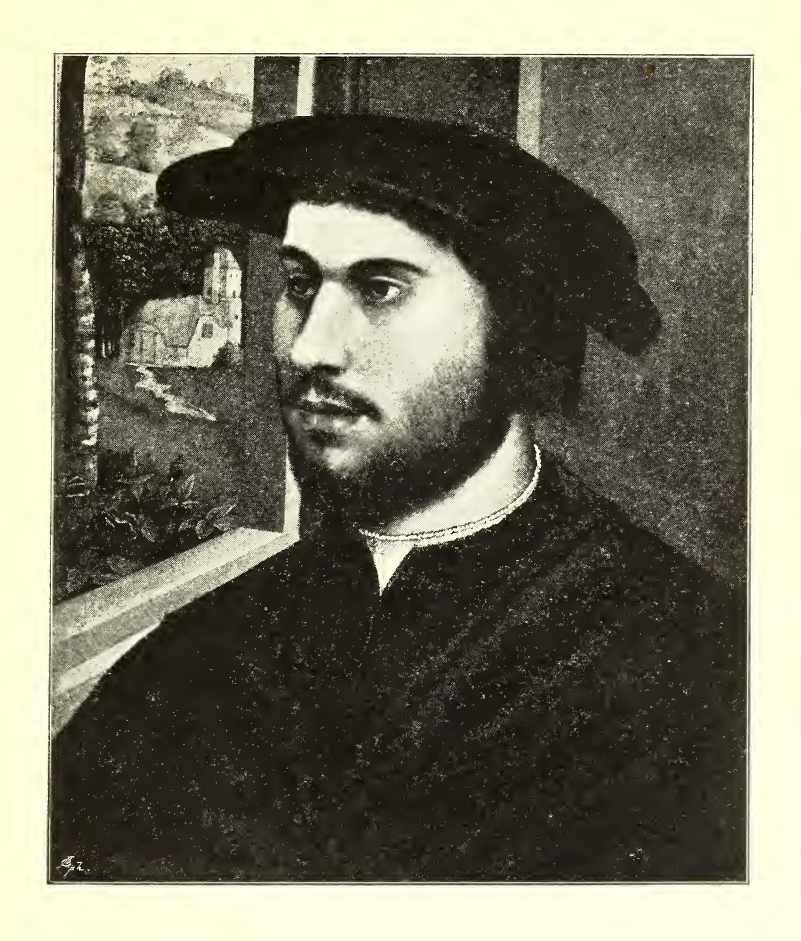
Wieder ein niederdeutsches Werk ist zweifellos das männliche Bildniss, das uns der nebenstehende Gitterdruck

---

[1]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 60. Vorher hatte W. Lübke über die westfälischen Bilder dieser Richtung geschrieben (vgl. „Die mittelalterliche Kunst in Westfalen", 1853, Abschnitt über Malerei). Seither wurde der Meister von Cappenberg genannt in den bekannten Büchern von Woltmann-Woermann und Janitschek und im Berliner Kataloge. In der Literatur sind mehrere Werke dieses Malers erwähnt. Ein Werk des Meisters von Cappenberg wurde 1895 aus der Sammlung Nelles in Köln versteigert. Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XIX, S. 79.

[2]) Vgl. Ludorff: „Bau- und Kunstdenkmäler in Westfalen" (Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen), Münster in Westfalen 1893, S. 28, und Tafel 26 bis 28.

veranschaulicht (stark unter lebensgross. Auf Eichenholz mit weissem Grunde). Ebenso der intuitive Eindruck, wie die



stilkritische Untersuchung bringen mich hier auf Hans von Melem, von dem bisher nur ein einziges sicheres Werk,

das Bildniss in der Münchener Pinakothek, bekannt ist.[1]) Der Berliner Katalog von 1878 schrieb demselben Maler, der wohl aus dem Dorfe Mehlem bei Bonn stammen dürfte, ein weibliches Bildniss aus demselben Jahre 1830 zu, über das ich keine eigenen Notizen habe.[2])

Schwieriger als bei dem Brustbilde des Melem fällt die Benennung bei zwei Gegenstücken, die man wohl als kölnische Werke des 16. Jahrhunderts bezeichnen kann, ohne mit der Benennung Bruyn, die einem so ungefähr in den Sinn kommt, auch wirklich Ernst machen zu wollen. Freilich haben beide Bilder offenbar schon mancherlei Fährlichkeiten durchgemacht, die wohl Vieles von ihrem ursprünglichen Charakter verwischt haben. Das eine, ein weibliches Bildniss, hat müssen von Holz auf Leinwand gebracht werden. Das männliche Gegenstück ist besser erhalten. Die Jahreszahl 1535 auf dem letzteren ist ohne Zweifel ursprünglich. Diese Bilder wurden von J. Boscowitz erworben.

Mehrere oberdeutsche Bilder der Figdor'schen Sammlung verdienen eine Erwähnung oder Besprechung, so ein ganz kleiner Flügelaltar mit plastischem Schmucke des Mittelfeldes und mit gemalten Flügeln, deren jeder zwei Darstellungen umfasst. Die plastische Gruppe lässt sich im Zusammenhange mit den Bildern als mystische Vermählung der Heiligen

---

[1]) Ueber das Münchener Bild vgl. in erster Linie den illustrirten Katalog der Pinakothek, dann Passavant im Kunstblatt von 1841, S. 426 f; Woermann-Woltmann's Geschichte der Malerei II, 497; Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei, S. 526; Merlo's „Kölnische Künstler", herausgegeben von Ed. Firmenich-Richartz unter Mitwirkung von Hermann Keussen (Düsseldorf, L. Schwan 1895), S. 578.

[2]) Das Bildniss der Sammlung Figdor ist erwähnt in der Chronique des arts 1891, S. 85.

Katharina von Alexandrien mit dem Christkinde deuten. Der Jesusknabe, auf Mariens Schosse sitzend, streckt das eine Aermchen gegen die Heilige aus, die zur Linken kniet. Rechts ein kniender Engel mit einer Laute. Oben halbrunder Abschluss. Im Bogenfelde mitten die kleine (gemalte) Darstellung, wie der Leichnam der Heiligen von Engeln niedergelegt wird. Im Flügel links folgende Malereien: oben Katharina mit den heidnischen Philosophen streitend, unten die im Thurme festgesetzte Heilige. Im Flügel rechts oben die Scene, wie der König über die gefesselte Christin den Stab bricht, unten die Enthauptung der Heiligen. Keinerlei Inschrift oder Wappen ist vorhanden, das uns über Zeit, Ort und Bestimmung des Altärchens Aufschluss geben würde. Die Malweise sagt nur im Allgemeinen, dass ein secundärer Künstler der Donaugruppe um 1530 als Maler der Flügel anzusehen ist. Auch die Sculpturen in der Mitte scheinen mir diese Richtung anzugeben.

Zwei Werke des älteren Cranach mögen hier im Vorübergehen Erwähnung finden, und zwar eine kleine weibliche Halbfigur von tüchtiger Durchbildung und ein gutes Exemplar einer Lucretia.

Gegenwärtig nicht in der Sammlung, weil an die Milleniumsausstellung nach Budapest ausgeliehen, ist ein kleines Bildniss der Königin Elisabeth von Ungarn, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Geschichte des Magyarenlandes eine wichtige Rolle spielte. Wir haben es mit einer deutschen Copie nach einem, wie es scheint, verschollenen Original zu thun oder mit einer freien Erfindung des 16. Jahrhunderts. Der Malweise nach ist das kleine Bild in die Nähe des jüngeren Cranach zu rücken. Am nächsten kommt sie nach meiner Erinnerung dem deutschen Mono-

grammisten HB der Braunschweiger Galerie. Halbfigur, ein Viertel lebensgross. Die Linke hält ein Scepter, die Rechte eine Schriftrolle. Grauer Hintergrund. Oben links in gelben Zügen folgende Inschrift: „FRAW · ELISABET · KINIG · SIGMVNDS TOCHTER VŌ · HVNGERN · ALBRECHTS DES · FVNFTĒ · VŌ · OSTERREICH · RŌ · HV̄ · B̄ĒH̄ · KINIGS · GEMAHEL · KINIGS LASLAW · MVETER · 1556" (Capitalschrift mit Ausnahme der Jahreszahl und des s in Oesterreich).

Von deutschen Meistern der jüngsten zwei Jahrhunderte, unseres mit eingerechnet, hat die Sammlung Figdor verhältnissmässig wenige Bilder aufzuweisen. Ein ungewöhnlich fein durchgebildetes Breitbild mit allerlei Thieren von Philipp Ferdinand de Hammilton fällt auf. Es ist eine Landschaft, in deren Vordergrunde ein todter Fuchs, zwei Hasen und mannigfache todte Vögel liegen. Dabei eine Gruppe lebender Falken. Rechts Jagdhunde. Links auf einem grauen Steine steht in heller Schrift: „Philp. F. de Hamilton S. C . . . . . C : P 1749." Das Bild gehört neben einem mit der Jahreszahl 1748 in der Galerie Winter-Stummer in Wien zu den spätesten Werken des Künstlers, der 1750 in Wien hochbetagt gestorben ist.

Die Maler, die jetzt noch moderne heissen, in wenigen Jahren aber „dem vorigen Jahrhundert" angehören werden, sind in der Sammlung Figdor durch einige wenige gute Beispiele vertreten, so durch ein archaïsirendes Bild von einem oder von beiden De Vriendt, ferner durch ein sonniges Bildchen mit einer Baumgruppe aus dem Prater von Waldmüller (signirt „Waldmüller 1831"; aus Gsell's Galerie stammend; Nr. 396 des Auctionskataloges) und durch ein frühes Werk von Schwind, das hier den Abschluss bilden soll. Schwind hat gerade jetzt besonderes Interesse für

uns. Man rüstet sich in München und Frankfurt zu Ausstellungen, die das 25. Jahr nach Schwind's Ableben, er starb bekanntlich 1871, markiren sollen und zweifellos eine Menge



interessanter, bisher versteckter Werke des eigenartigen Meisters ans Tageslicht bringen werden. Auch liegt Schwind einer der modernsten Richtungen näher, als man auf den ersten Blick glauben sollte. Man weiss zwar, wie Schwind's eigentlichste Art sich nicht auf Schüler übertragen hat und

wie er mehr dichtend als malend, mit einer der breitesten Hauptströmungen moderner Malerei ganz unvereinbar ist, so ganz ohne jede Nachfolge ist aber der humorvolle, erfindungsreiche Künstler doch nicht geblieben. Hans Schwaiger z. B. ist ihm geistesverwandt. In der Plastik ist König eine Art Schwind geworden. Und eine immerhin ebenfalls breite Strömung der modernen Malerei schätzt auch die Gedankentiefe, die Schwind's Erfindungen so sehr auszeichnet.

Das Bildchen der Sammlung Figdor, das hier abgebildet ist, genau zu datiren, fällt schwer, auch wenn sich im Allgemeinen sagen lässt, dass es den frühen Stil Schwind's zu vertreten scheint. Kinderengel, die augenscheinlich derselben Familie angehören, wie die auf dem Bilde der Figdor'schen Sammlung, finden sich in ein Skizzenbuch Schwind's gezeichnet, das nebstbei bemerkt auch ein noch unbekanntes Bildniss Beethoven's enthält, von dem ich anderwärts ausführlich sprechen will. Auch sonst fehlt es in Schwind's Arbeiten nicht an Kindergestalten, die den beiden Kleinen auf unserem Bilde verwandt sind.

Erworben ist das Werk auf der Ausstellung des Schwindschen Nachlasses, die bald nach des Künstlers Tode in Wien veranstaltet worden ist.



Venedig, Ende Mai 1896.

Von einem Register muss in diesem Hefte Abstand genommen werden, da die Correcturen während einer Reise zu machen sind und da überdies der Verfasser gegenwärtig leidend ist.

Nachträglich erfahre ich durch Herrn Dr. Figdor, dass die runde italienische Cassette, die hier (S. 5 ff.) beschrieben ist, sich weiter zurück bis in die Sammlungen Alessandro Castellani in Rom und Rusca in Florenz verfolgen lässt. Die letzten Worte auf der kleinen Bandrolle, die sich um das entblätterte Bäumchen schlingt, lauten nach Dr. Figdor's Lesung: . . . co(ntrarii venti). — Die Altarflügel, die dem Meister von Cappenberg zugeschrieben wurden, stammen aus dem Besitze des H. Domcapitulars Schnütgen in Köln, der auch die dazu gehörigen Bilder mit den Donatoren besass oder noch besitzt.

Fr.



„Il ne suffit pas de bien voir dans la peinture, il faut y voir bien.“ (Burtin)

Wir treten in den Salon. Blendendes elektrisches Licht umfluthet uns. Rasch haben wir die Dame des Hauses erspäht, um ihr unsere Verehrung zu erweisen. Sie steht, umgeben von befrackten Herren, neben einem Gemälde, das auf einer reich geschnitzten Ebenholzstaffelei vortheilhaft aufgestellt ist. „Oh comme c'est splendid“ ruft Marquis F. aus, der aus Paris zu Besuch da ist. „Ausgezeichnetes Werk!“ bestätigt Herr Professor Immerflott, der Litteraturgeschichte vorträgt und sofort allerlei Stellen aus Dichtung und Prosa anführt, die ihm zu dem Bilde zu passen scheinen. „Welche Kraft in Zeichnung und Farbe! Wie das gemacht ist! Augenscheinlich ein Tizian“ meint ein junger Maler, der seine Hände noch etwas schwach fühlt und es in der Kennerschaft noch nicht weit gebracht hat. „Mich interessirt eigentlich nur das Wappen“ sagt K., der sich eben gegen das Bild hingeneigt hat. „Die Inschrift würde genauere Auskunft geben, wenn sie besser erhalten wäre“ entgegnet R., ein angehender Historiker, Mitglied eines alleinseligmachenden Instituts. „Ich habe sie genau untersucht, muss aber zu meinem Bedauern feststellen, dass mehr als zwei Drittel fehlen und dass ich kaum den Sinn ahnen kann. Ueber das Wappen und den Kunstwerth wage ich nicht zu sprechen, das liegt ganz ausserhalb des Kreises

meiner Studien". „Das Bild ist doch ein wenig zu scharf geputzt" wirft ein Kunsthändler ein „und hier ist gar ein grosses Stück übermalt und da noch eines, und wie! Ja diese Restauratoren!" „Das drückt den Werth" zischelt ein Hausfreund. Ein Anderer: „Was hat man denn eigentlich für das Zeug bezahlt, das so geheimnissvoll aus dem Ausland hierher gekommen ist? An Tizian ist gar nicht zu denken." Der erste Hausfreund: „Es wird nicht gesagt, aber auf Umwegen habe ich erfahren, dass die Croute 20,000 Gulden gekostet hat. Bst! Etwas leiser!" Beschwichtigungshofrath, der in Aesthetik dilettirt, zum Kunsthändler: „Auch wenn Sie meinen, Retouchen nachweisen zu können, so bleibt das Bild doch immerhin sehr schön. Das Antlitz ist sprechend. Hier ist ein Mensch von grösster Liebenswürdigkeit dargestellt und zwar mit vollendeter Wiedergabe des Seelischen." Ein erfahrener Bilderfreund, der mittlerweile das Bild so genau angesehen hat, als es die Rücksicht auf die umher Stehenden erlaubte, benützt eine kleine Pause des Gesprächs, um anzumerken, dass er seinerseits das Bild nicht schön finde und dass er an der Verputzung und den Uebermalungen nicht zweifle. „Aber, aufrichtig gestanden" fährt er fort „bei elektrischem Licht, so gut es sein mag, kann man ja doch ein sicheres Urtheil nicht gewinnen. Kommen wir lieber am nächsten hellen Tage wieder vor dem Bilde zusammen. Dann wird sich's wohl zeigen, was wir vor uns haben". „Wie bestimmen Sie denn eigentlich die Bilder?" wirft etwas schnippisch eine malkundige Dilettantin hin, die einigen Antheil an den bisherigen Erörterungen genommen hat. Unser Kunstfreund antwortet zögernd, das sei eine weitläufige Angelegenheit, die er nicht augenblicklich erörtern könne. „Ich sende Ihnen morgen," sagt er, „den Entwurf einer Studie über diesen Gegenstand. Einer meiner

Freunde arbeitet eben über die Methodik des Bilderbestimmens. Er wird sich ein Vergnügen daraus machen, seinen Gedankengang Ihrer Kritik zu unterwerfen.“

Man verabredete sich, wieder vor dem Bilde zusammenzukommen und dort bei gutem Lichte zu versuchen, ob es möglich wäre zu ermitteln, wer wohl der richtige Autor, wann und wo das Bild gemalt sei. Wirklich fand man sich zusammen, zahlreicher, als Manche erwartet hatten. Nach den ersten Meinungsäusserungen, die zu keinem befriedigenden Ergebniss führten, drang man auf die Erledigung einiger principieller Vorfragen. Das Manuscript des Freundes und ein begleitender Brief wurde hervorgesucht und vorgelesen. Im Verlaufe des Lesens stellte es sich als nöthig heraus, allerlei Abbildungen hervorzusuchen, sie mit dem Bilde und unter einander zu vergleichen. Auch hielt man es für erspriesslich, so bald als möglich dies und das in den öffentlichen Sammlungen und einigen Privatgalerien wieder zu sehen, um ein sicheres Urtheil zu gewinnen.

Die Handschrift führte folgenden Titel: Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens. Ich war zwar nicht beim Vorlesen zugegen, da ich aber das Manuscript selbst verfasst habe, meine ich, ich könnte es wohl auch so getreu wiedergeben. In dem Begleitschreiben an den Kunstfreund hiess es: Ich bevorzuge jedenfalls Ihren Standpunkt, der gute Bedingungen für das Bestimmen von Gemälden als wünschenswerth, oft als unumgänglich nothwendig bezeichnet. Kein Salon voll Menschen, die bei künstlichem Licht nur so obenhin schauen, um eine geistreiche Bemerkung anzubringen, sondern geistige Sammlung und Tageslicht so hell als möglich“. Uebrigens genügen diese günstigen Bedingungen, die man ja für alles Beobachten sich wünschen würde, hier durchaus nicht.

Das Sehen allein, auch mit scharfem Auge genügt nicht zum Bestimmen von Gemälden; man braucht auch einen gerade für dieses Fach geschulten und geübten Blick; man muss auch in der Deutung der Gesichtseindrücke erfahren sein, was schon Dr. Burtin in seinem „Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux . .“ zum Ausdruck brachte u. z. in der Stelle, die oben als Motto hingesetzt wurde.[1]) — Nun zum Manuscript. —

Das wissenschaftliche Sehen ist eine verwickelte Sache. Man weiss es, es will gelernt sein. Dabei ist's durchaus nicht gleichgiltig, in welchem Sinne das Sehen ausgebildet worden ist, ob es zu ästhetischen oder historischen Zwecken eingeübt worden ist, ob zur Begutachtung eines Ganzen oder zur Erkennung von Einzelheiten, ob es bloss auf's vorübergehende Anschauen ausgeht, oder auf's Festhalten des Geschauten, ob es sich mit dem ersten Eindruck, der Intuition, begnügt, oder alles Wesentliche einer methodischen Prüfung unterzieht.[2])

---

[1]) Diese Stelle findet sich in der 1. Auflage auf S. 194, in der 2. auf S. 131.

[2]) Allgemeine Erörterungen über das „Sehen in der Kunstwissenschaft“ sind von mir vor Kurzem in einem selbständigen Hefte veröffentlicht worden (Leipzig und Wien Franz Deuticke 1897). Im Wesentlichen habe ich heute nichts Neues beizufügen. Nur zu den Litteraturangaben trage ich einiges nach, was seither erschienen ist oder mir seither zugänglich geworden ist, so: C. S. Cornelius „zur Theorie des Sehens mit besonderer Rücksicht auf Schleiden: zur Theorie des Erkennens durch den Gesichtssinn. Leipzig 1861“ in „Allihn-Ziller's „Zeitschrift für exacte Philosophie“ (III, S. 1 ff,) ferner C. S. Cornelius „zur Theorie der Aufmerksamkeit“ in O. Flügel's „Zeitschrift für exacte Philosophie“ 1890, S. 68 ff., E. L. Fischer „Theorie der Gesichtswahrnehmung“ (1891), einen Abschnitt in Herm. Ebbinghaus: „Grundzüge der Psychologie“ (1897) S. 7 ff und S. 169 ff. Th. Ribot „Psychologie de l'attention“ (3. Aufl. 1896), die Besprechung einer Ar-

Um ein Bild wirklich zu „bestimmen", ist weder die Intuition, noch der Blick des empirischen Kenners genügend, wie sehr sie auch als Vorstufen zur wissenschaftlichen Diagnose anzuerkennen und zu schätzen sind. Das „Bestimmen" hat nur dann wissenschaftlichen Werth, wenn es nicht dictatorisch geschieht, sondern begründet wird. In diesem Sinne verlangt man, dass in Worten darüber Rechenschaft gegeben wird, warum man ein Bild auf einen bestimmten Namen, auf eine bestimmte Richtung und Zeit bezieht. In jeder anderen Wissenschaft wäre ein solches Begründen einfach selbstverständlich. Die Kunstwissenschaft, in sofern sie sich mit der Neuzeit beschäftigt, die ja gerade für die Gemäldekunde so wichtig ist, steckt aber noch so sehr in den Kinderschuhen, dass ein Hin-

---

beit von F. Drew in Ribot's „Revue philosophique" 1897, S. 111, ferner zu den optischen Täuschungen C. S. Cornelius in der Zeitschrift für exacte Philosophie III. S. 25 ff; überdies zu den Erörterungen über Kunstwissenschaft K. B. Stark's Rede „über Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten", Fr. Xav. Kraus „über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen" (Strassburg Trübner 1874), Hans Müller „Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft" (Köln, Lengfeld'sche Buchhandlung 1878) und Ed. Dobbert: „Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand" (Berlin, 1886). — Zum Abschnitt über Aesthetik trage ich nach: Ed. Kulke „Die beiden Grundprobleme des Schönen" (Vortrag, gehalten in der philos. Gesellschaft der Wiener Universität 1890) und von demselben „über die Gleichberechtigung der Empfindungen" im Juniheft des Jahrgangs 1894 der Zeitschrift „Nord und Süd" (S. 355—374). — Auf S. 33 ist vor „Experiment" einzuschalten: „physische." — Zu den einleitenden Abschnitten über die Physiologie des Sehens ist nachzutragen die in jüngster Zeit erschienene von A. König zusammengestellte Bibliographie zum Handbuch der Physiologischen Optik von Helmholz. (S. 1021 ff), endlich die zweite Auflage der Rede von Paul Flechsig „Gehirn und Seele" (Leipzig 1896).

weis auf wichtige allgemeine Grundsätze der Forschung nichts weniger als überflüssig ist. Spielt doch gerade in der Benennung von Gemälden die willkürlichste Meinungsäusserung noch heute die grösste Rolle. Ueber den Gedankengang, über die Psychologie des Gemäldebestimmens haben die Wenigsten ernstlich nachgedacht. Schier allerwärts wunderliche Vorurtheile. Es frommt wohl, die Sache einmal bei der Wurzel anzufassen.

Wir treten vor ein Bild, oder das Bild wird zu uns heran gebracht[1]). Entweder blickten wir schon hin, bevor unser Auge Einzelheiten unterscheiden konnte, oder unsere Aufmerksamkeit wird erst lebendig, wenn wir so nahe sind, dass wir jeden Pinselstrich unterscheiden können. Aus der Entfernung sehen wir nur die allgemeine Vertheilung von Formen und Farben, etwa knollige dunkle Baummassen, darüber helle Luft, unten eine dichte Menschenmenge, oder eine einzelne grell aus dunkler Umgebung herausstechende Figur, oder was es sonst etwa sein mag. Schon in diesem Stadium des Betrachtens stellt sich ein Gefühlston, besser ein Accord von Gefühlen ein, welcher von Fall zu Fall ungeheuer mannigfaltig ist. Er hängt in seiner Stärke und Beschaffenheit sowohl von ganz subjectiven Bedingungen ab, die ziemlich unberechenbar sind, als auch von den ursächlichen Einwirkungen des Objects, also des Bildes. Ohne Zweifel ist eine genaue Analyse der Gefühle, die sich beim Betrachten eines Gemäldes einstellen, nicht gerade leicht. Was sich aus dem gesammten Accord als Wohlgefallen oder Missfallen herauslösen lässt, interessirt den Aesthetiker. Der Kunsthistoriker, wenn er darauf ausgeht, das Bild zu be-

[1]) Kaum ist es nöthig zu erwähnen, dass hier niemals von Wandmalereien die Rede ist und dass hauptsächlich nur das berücksichtigt wird, was man etwa als Galeriebild bezeichnen kann.

stimmen, sieht mit Absicht von diesem ästhetischen Zustande ab, er befreit sich von Zuneigung oder Abneigung so gründlich als möglich und richtet seine Aufmerksamkeit gewohnheitsgemäss auf stilistische Eigenthümlichkeiten, d. h. er sucht herauszufinden, welche Eigenschaften dem beschauten Bilde als solchem eigenthümlich sind und welche es mit anderen Bildern gemein hat. Dazu muss er aber nahe an's Bild heran. Ernstliche Erörterungen beginnen erst, wenn das Auge die grossen Massen aufzulösen vermag, einzelne, ja die kleinsten Formen unterscheidet und die Pinselführung auffassen kann. Was nur so aus der Entfernung beurtheilt wird, bleibt immer ungewiss, und die Rückschlüsse haben da nur eine sehr bedingte Geltung. Hier giebt's freilich grosse individuelle Unterschiede, die vom Baue und von der Leistung des Auges abhängen. Es lässt sich nach den Anhaltspunkten, die man durch Donders und die neueren Vertreter seiner Richtung zur Verfügung hat, geradewegs ausrechnen, wie weit sich ein bestimmtes Object vom Auge entfernen darf, um noch Einzelheiten von bestimmter Ausdehnung unterscheiden zu können. Dies mag nun jeder mit seinem Augenarzt oder einem wohl unterrichteten Optiker abmachen, hier muss es uns wichtiger sein, im Allgemeinen auszusprechen, dass ein bestimmtes Wahrnehmen der Einzelheiten nöthig ist, um sich in überzeugender Weise über ein Gemälde klar zu werden. Was Einem bei flüchtigem Hinschauen durch den Kopf schiesst, kann ja vielleicht schon das Richtige sein. Beweiskraft hat es aber sicher noch nicht. Um eine solche zu erreichen, muss in den meisten Fällen eine Gedankenarbeit verrichtet werden, die Minuten, Stunden in Anspruch nimmt, besonders bei Solchen, die noch keine grosse Uebung im Bestimmen haben. Giebt es doch gar Vieles zu beachten an Gemälden, nicht die Darstellung allein, die den Laien gewöhn-

lich am meisten gefangen nimmt, auch nicht die technische Ausführung allein, die besonders den Maler zu interessiren pflegt, sondern auch die materielle Beschaffenheit und ganz besonders den Stil. Für's Bestimmen ist es gar nicht gleichgiltig, aus was für Material so ein Bild aufgebaut ist. Der Malgrund, die Grundirung, Vorzeichnung, Untertuschung, Untermalung, die endgiltige Vollendung sind alle unter Umständen von grösster Bedeutung für die Bestimmung des Bildes[1]). Wie oft führt nicht eine intime Kenntniss der Sprungbildung auf Gemälden zu ausschlaggebenden Beweisgründen, welche ein gewisses Alter und die Echtheit eines Bildes einmal bestätigen, ein anderes mal ausschliessen. Der Weg zur Erkenntniss ist hier, wie in allen ähnlichen Fällen, der eines sorgfältigen Vergleichens mit sicheren Fällen, mit Fällen, an denen es nichts zu rütteln giebt. Man verschafft sich eine bestimmte Anschauung davon, wie etwas Gemaltes aussieht, das heute, das gestern entstanden ist, wie Bilder aussehen, die vor mehreren Jahren, vor Dezennien, vor Jahrhunderten gemalt worden sind. Auf diese Weise speichert man in sich eine grosse Menge von einzelnen Eindrücken und von typischen Vorstellungen auf, die man so ziemlich jederzeit im Gedächtniss zur Verfügung hat. So wird denn der Geübte rasch erkennen, ob er ein Temperabild vor sich hat oder ein Oelgemälde, oder ein Gouachebild, ob ein Aquarell, Pastell, Mosaik, ob einen Oelfarben-Druck, oder eine Stickerei, ob eine Handzeichnung oder eine Radirung, einen Stich, einen Holzschnitt, einen Steindruck oder irgend eine photomechanische Reproduction. Mit all'

---

*) Um Wiederholungen zu vermeiden, muss ich mich hier kurz fassen unter Hinweis auf mein „Handbuch der Gemäldekunde“ (Leipzig, J. J. Weber), in welchem eingehend von der materiellen Beschaffenheit der Galeriebilder die Rede ist und wo die ältere Litteratur genannt wird.

diesen Dingen sind nun im Gedächtniss des Wohlunterrichteten eine grosse Anzahl von Künstlernamen und Zeitangaben verknüpft, die immer wieder mehr oder weniger deutlich an die Oberfläche des Bewusstseins kommen, sobald sich die Eindrücke wiederholen, mit denen sie enge verbunden sind. Wer viele Bilder gesehen hat, wird selten in einem neuen Falle vor ein Gemälde treten, ohne ganze Reihen von Erinnerungen an früher gesehene Bilder und an Alles, was daran hängt, in's Bewusstsein zu bekommen. Der Vorgang ist freilich nur halbbewusst, vielleicht unbewusst. Aber er stellt uns rasch einen oder mehrere Namen zur Verfügung oder er offenbart uns wenigstens die Entstehungszeit und die Nationalität des Bildes.

Ausserdem giebt es bei belesenen Bilderfreunden noch andere Vorstellungen, die sich einmischen. Man hat bei einem Quellenschriftsteller, sei es bei Vasari, Van Mander, sei es bei irgend einem anderen, über die Bilder eines alten Meisters gelesen, nicht nur über solche, die noch vorhanden sind, sondern auch über solche die verschollen oder nachweislich zu grunde gegangen sind. Kennen wir die Bilder, über die wir lesen nicht, so beginnt meist die Einbildungskraft eine lebhafte Thätigkeit, die mit oder ohne Glück eingebildete Gemälde an die Stelle der wirklichen setzt. Vorstellungen dieser Art sind für's Bestimmen unter Umständen schädlich, dann nämlich, wenn sich das Bewusstsein darüber nicht mehr vollkommen klar ist, dass etwas Eingebildetes vorgestellt wird. Gewiss aber giebt es Fälle, in denen die Kunstgeschichte durch Vorstellungen von verschollenen Bildern ungemein gefördert wird. Sie führen nämlich zu allerlei Einfällen, die ja vielleicht unter Hunderten nur einen brauchbaren enthalten; dieser eine aber ist der Schlüssel zu einer Entdeckung, er bedingt einen Fort-

schritt.[1]) Es muss eben sorgfältig geprüft werden, welchen Werth irgend ein solcher Einfall beanspruchen darf. In diesem Sinne kann der Forscher die Phantasie gar nicht missen[2]), wie sehr auch immer darauf geachtet werden muss, dass sie ihm nicht mit der kühlen Ueberlegung, mit der Kritik davon laufe. Wie der Naturhistoriker seine Einfälle nicht eher wissenschaftlich benützt, ehe er sie durch inductives Denken oder durch's physische Experiment überprüft hat, ebenso wird der Kunstgelehrte seine Einfälle auf jede mögliche Weise controlliren. Hier spielt nun die wichtigste Rolle das Vergleichen, das wir nunmehr ein wenig zergliedern wollen. S'ist allerdings noch heute eines der grössten psychologischen Räthsel. Je nach der Richtung und Schule, der Einer angehört, haben verschiedene Philosophen über das Vergleichen sehr verschiedene Anschauungen. Im Wesentlichen wird man wohl heute nicht darüber hinauskommen, sich den Vorgang des Vergleichens etwa so vorzustellen:

Durch einen Eindruck A wird eine bestimmte Gruppe von Gehirnzellen erregt, und die Erregung strahlt je nach den Nervenverbindungen in andere Gebiete aus.

---

[1]) Zur Psychologie wissenschaftlicher Einfälle vergl. Johannes Müller „Ueber die phantastischen Gesichtserscheinungen" (1826) S. 99 ff., H. v. Helmholz „Vorträge und Reden" II. Aufl. 2. Bd. S. 344 im Essai „Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen", Th. Ribot „Psychologie de l'attention", E. Mach „Populärwissenschaftliche Vorlesungen" (290), ferner desselben Studie „Ueber Gedankenexperimente" in der „Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht" (Januarheft 1897 und neuestens desselben „Principien der Wärmelehre" S. 438 ff.). In gewissem Sinne gehört hierher auch eine Stelle in S. Exner's „Entwurf einer physiol. Erklärung psychischer Erscheinungen" (S. 293).

[2]) Wilh. Wundt sagt im „Grundriss der Psychologie" (1896) S. 313 „Phantasie und Verstandesthätigkeit sind . . nicht specifisch verschiedene, sondern zusammengehörige . . Funktionen."

Der gegebene Eindruck (A) setzt eine bedeutende jedenfalls sehr verwickelte Veränderung innerhalb der erregten Gruppe von Gehirnzellen, eine Veränderung, die, nach aussen hin abnehmend, sich verwandten Gruppen mittheilt.

Ein zweiter Eindruck B, der dem ersten nach Möglichkeit ähnlich sein soll, erregt nach längerer oder kürzerer Zeit dieselbe Gruppe von Gehirnzellen. (Wir wollen annehmen B sei annähernd = A; objectiv, wie subjectiv ist eine vollkommene Gleichheit von Erregungen und Eindrücken ein Unding). Der zweite Eindruck (B) ist ohne den ersten nicht mehr zu denken, da doch der erste eine gewisse Veränderung hervorgebracht hat.

Das Bewusstwerden des früheren Eindruckes in einem Zellengebiete (im Allgemeinen Erinnerung genannt) währenddem dieselben Zellen, in denen der erste Eindruck gleichsam aufbewahrt ist oder nachklingt, von einem neuen ähnlichen Eindruck erregt werden, dürfte schon selbst die Vergleichung sein. Dieses Bewusstwerden müsste ungeheuer variiren, wenn der zweite Eindruck abwechselnd mehr oder weniger vom ersten verschieden wäre. Es ist ein zunächst allgemeines Bewusstwerden von Uebereinstimmung und Verschiedenheit, das aber nach der Natur der Erregungen alle erdenklichen besonderen Formen annimmt. Das Gleichniss von verschiedenen complicirten Wellenbewegungen drängt sich fast von selbst auf, da man sich doch einen Eindruck, einen Reiz in seinem innersten Wesen nur als Bewegung denken kann und da die Reize, die wir am besten kennen, nämlich die durch's Auge und durch's Ohr empfangenen, durch Wellenbewegungen hervorgebracht werden. Der erste Eindruck (A) sei eine Wellenbewegung gewesen, die im Nervencentrum einen gewissen Widerstand gefunden hat und hier ganz bestimmte, der Höhe des Reizes unter den gegebenen Bedingungen proportionale Veränderungen

hervorgerufen hat[1]). Der zweite Eindruck B, eine Wellenbewegung ähnlich der ersten, wird bei ihrem Eintritt in denselben Bezirk des Nervencentrums mit der ersten Wellenbewegung interferiren, wie es Wellensysteme zu thun pflegen im Wasser, in der Luft, im Aether. Das Ergebniss dieses Durcheinanderwirkens, dieser Interferenz, bleibt ohne Zweifel meistens unter der Schwelle des Bewusstseins. Ist ihm aber unsere Aufmerksamkeit günstig, so könnten wir eben diese Interferenz von Eindrücken, die einander sehr ähnlich sind, als Vergleichen bezeichnen. Je längere Zeit zwischen beiden Eindrücken liegt[2]), desto schwächer wird naturgemäss

---

[1]) Es ist wohl nur eine Frage der Zeit, dass man das Gesetz von der Erhaltung der Energie auch für Nervenarbeit wird nachweisen können, dass man also auch hier einsieht, wie keine Kraft verloren geht und wie keine neue Erscheinung möglich ist, ohne eine, ihr äquivalente Ursache.

[2]) Das Abnehmen der früheren Eindrücke, das Vergessen, kommt uns dunkel zum Bewusstsein. Nach meiner Ansicht trägt dieses Gewahrwerden des Vergessens zu unserer Vorstellung von der Zeit wesentlich bei. Zeitbewusstsein würde ich gleich setzen dem Gewahrwerden des Stoffwechsels in den Geweben unseres Körpers, insbesondere in den Geweben des Nervensystems am allermeisten der grauen Hirnrinde. Materialistisch aufgefasst, ist damit das Vergessen auch schon eingeschlossen. Das junge Gehirn, das noch wenig vergisst und viele kräftige Vorstellungen in sich aufhäuft, hält eine Zeitstrecke für lang, die dem vergesslichen alternden Gehirn bei schwachen Eindrücken kurz erscheint. Die jeweilige Blutversorgung des Gehirns qualitativ und quantitativ scheint von grösster Bedeutung für das zeitliche Vergleichen zu sein. — In neuester Zeit ist die Herzaction als alleinige Vermittlerin der Zeitvorstellung in Anspruch genommen worden. Ich meine dies führt zu Widersprüchen. Die Sache scheint denn doch viel verwickelter zu sein. — Wie sich die Zeitvorstellung vermuthlich besonders auf den Stoffwechsel in den Nerven gründen dürfte, so scheint der Raumsinn besonders mit dem Stoffwechsel in den willkürlichen Muskeln zusammenzuhängen.

die erste Wellenbewegung nachzittern, desto unvollkommener wird die Vergleichung sein. Hier treten wir aus dem Gebiet der Spekulation auf den Boden der Erfahrung. Man ist darüber einig, dass alle Eindrücke mit der Zeit sich abschwächen, ja dass sie ganz erlöschen. Keinen Zweifel giebt es darüber, dass das menschliche Vorstellen zeitlich sehr beschränkt ist, und das Vergessen spielt ebenso im gewöhnlichen Leben, wie in der Wissenschaft erfahrungsgemäss eine grosse Rolle.

Alles Vergleichen, wie verwickelt es auch scheinen mag, dürfte auf die Grunderscheinung zurückgehen, welche oben skizzirt wurde. Die complicirteste Vergleichung lässt sich in einfache Fälle auflösen, in denen es sich nur um zwei Eindrücke handelt.

Ein Ding der Unmöglichkeit ist es, Gegenstände unmittelbar mit einander zu vergleichen. Ohne die eingeschaltete Thätigkeit der Sinnesorgane der Leitungen und Nervencentren kommen wir auf keine Weise aus. Nehmen wir im Zusammenhang mit unserem Thema den Fall, dass wir zwei kleine Bilder, die zu vergleichen sind, nebeneinander auf der Staffelei stehen haben. Wir können sie beide wohl aus einiger Entfernung anschauen und zu gleicher Zeit auf der Netzhaut abbilden, aber das Centrum des Sehfeldes ebenso wie das Centrum der Aufmerksamkeit kann nicht zugleich auf beiden ruhen, sondern schwankt mehr oder weniger zwischen beiden Bildern. Ich habe mich bei solchem Schauen beobachten lassen u. z. von unbefangenen Beobachtern, die nichts wussten, als dass sie die Bewegungen anzuzeigen hätten, die ich mit den Augäpfeln ausführte. Hatte ich beide zu vergleichende Bilder gleich stark im ruhig stehenden Auge, so konnte ich nicht vergleichen; wollte ich aber vergleichen, so wurde sofort eine Bewegung des Augapfels, meist her und hin, signalisirt. Eine kurze Zeit

liegt also doch immer zwischen dem ersten und zweiten Eindruck. Immerhin wird diese Art des Vergleichens die grösste Sicherheit bieten, vorausgesetzt, dass der Beobachter überhaupt weiss, worauf es bei einer Bildervergleichung ankommt. Liegen einmal Wochen, Monate und Jahre zwischen den Eindrücken, die verglichen werden, so sinkt der Werth der Vergleichung erfahrungsgemäss ungeheuer, so dass nach einer Zwischenzeit von 20 bis 30 Jahren gewöhnlich überhaupt nur mehr die wenigsten und die kräftigsten alten Eindrücke noch vergleichungsfähig zu sein pflegen. Trotzdem möchte ich an die Erfahrung erinnern, dass bei Ungeübten, Unbegabten oder bei Uebermüdeten ein Gang von einem Zimmer in ein anderes genügt, um Eindrücke zu verwischen, die, bei frischen Kräften erworben, von einem geschulten Talent jahrelang mit Sicherheit in der Erinnerung behalten werden. Für derlei gute Gedächtnisse von Leuten mit feinem Sinn für Formen und Farben hat denn auch der Schatz von Anschauungen eine viel grössere Bedeutung als für Menschen, deren Begabung nach einer anderen Richtung hinzielt oder deren Begabung überhaupt eine geringe ist.

Der Fall, der oben angedeutet wurde, nämlich der, bei welchem beide zu vergleichende Bilder neben einanderstehen, kommt nicht allzu häufig vor. Gewöhnlich ist das Vergleichen viel schwieriger und unbequemer. Ich will versuchen, die möglichen Fälle in ein System zu bringen. Allerdings halte ich nicht viel von Eintheilungen, da sie gewöhnlich gezwungen und unzureichend sind. Um sich aber einem verwickelten Gegenstande geistig zu nähern, hat es immerhin einen gewissen Nutzen, Eintheilungen zu schaffen, die ja um so werthvoller sind, je mehr sie auf dem Wege der Erfahrung gewonnen und je weniger sie durch Speculation beeinflusst sind.

So möchte ich denn das Bildervergleichen in folgende Gruppen bringen:

I. Beide Bilder stehen vor uns.

II. Ein Bild befindet sich da, das zweite (uns von früher bekannte), entfernt davon.

III. Keines der zu vergleichenden (uns aber schon bekannten) Bilder kann zur Stelle geschafft werden.

Wer den früheren Erörterungen mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, muss sich sagen, dass diese drei Gruppen von Vergleichungen zwar in praktischer Beziehung ungeheuer von einander abweichen, dass sie aber vom Standpunkte der Theorie aus alle zusammen als ein Vergleichen in der Erinnerung angesehen werden müssen. Denn ein wirklich unmittelbares Vergleichen, so fanden wir, giebt es nicht. Die drei Gruppen unterscheiden sich nur durch die mehr oder weniger günstigen Bedingungen für's Vergleichen. Bei den Fällen der ersten Gruppe ist es möglich, die Eindrücke zeitlich und räumlich einander so sehr zu nähern, dass die kleinsten überhaupt noch wahrnehmbaren Unterschiede zum Bewusstsein kommen können. Das Auge kann wiederholt von einem Bild zum anderen gleiten, es kann und muss einzelne Stellen, einzelne Pinselstriche vergleichen, es kann (das ist ja selbstverständlich) bald den Eindruck A stärker werden lassen, bald den Eindruck A^1, es kann Stücke von A und A^1 besonders beachten und so nacheinander eine grosse Anzahl von Variationen im Vergleichen ausführen, deren Ergebniss dann als sichere Ueberzeugung zum Bewusstsein kommt. Die Anwesenheit beider Bilder gestattet ein fortwährendes Ueberprüfen der vorhergegangenen Vergleichungen. Es gestattet ferner ein Ueberprüfen durch mehrere Personen zu gleicher oder wenigstens annähernd gleicher Zeit. Durch einen Gedankenaustausch, der übrigens manchen Beobachter

mehr zerstreut machen, als in seiner geistigen Sammlung fördern wird, lassen sich so in verhältnissmässig kurzer Zeit Meinungsverschiedenheiten ausgleichen, oder man wird Gelegenheit haben, abweichende Ansichten unter Hinweis auf die Bilder selbst zu begründen.

In der II. Gruppe von Fällen tritt schon eine starke Behinderung all' dieser Gedankenarbeit ein. Nur das eine Bild steht vor uns, das andere müssen wir aus dem Gedächtniss hervorsuchen, um es vergleichen zu können. Hier fällt sofort der grosse Vortheil weg, dass wir beide Eindrücke beliebig betonen können. Das beste Gedächtniss bleibt hinter dem Eindruck zurück, der aus der unmittelbaren Gegenwart stammt. Ein gewisses Wechseln zwischen A und A^1 ist hier, wie es scheint nur dadurch möglich, dass man den Eindruck des eben gesehenen Bildes etwas ausklingen lässt, um die Erinnerung an das früher gesehene wieder etwas mehr in's Bewusstsein zu bekommen. Meiner Erfahrung entspricht es, dass der erste Eindruck um so mehr sich verwischt, je öfter einerseits ich den Versuch mache, ihn mit dem jüngsten stärkeren Eindrucke zu vergleichen und andererseits je ähnlicher beide Eindrücke einander sind. Sind dann beide Eindrücke alt geworden, vorausgesetzt, dass keiner derselben durch erneuerte Anschauung aufgefrischt worden ist, so kommt stets eine Zeit, in der man beide Eindrücke nicht mehr von einander sondern kann.

Eine unabsehbare Reihe von Variationen ergiebt sich aus der Verschiedenheit des Raumes, der zwischen beiden Bildern liegt und zum Theil davon bedingt aus der Verschiedenheit der Zeit, die vom ersten Eindruck bis zum Anschauen des zu vergleichenden Bildes verstrichen ist, ferner aus der Verschiedenheit der subjectiven Bedingungen, der allgemeinen

geistigen Anlage, der augenblicklichen Disposition und Aufmerksamkeit.

Für derlei Vergleichungen, bei denen das eine Bild nicht neben das andere gestellt werden kann, spielen A b b i l d u n g e n eine wichtige Rolle. Eine farbige gute Kopie des fernen Bildes dürfte selten zur Hand sein. Um so häufiger sind Stiche und photochemische Nachbildungen erreichbar. Sind sie deutlich und zuverlässig, so kann man allerdings mit ihrer Hilfe alles, was sich in Schwarz und Weiss, in Hell und Dunkel umsetzen lässt, mit grosser Genauigkeit vergleichen. Viele ausgezeichnete moderne photographische Nachbildungen erlauben sogar eine Vergleichung der Sprungbildung (Craquelure) und lassen stellenweise mit Wahrscheinlichkeit spätere Uebermalungen, endlich auch Reuezüge (Pentimenti) erkennen. (Letztere sind bekanntlich Uebermalungen, die der Künstler selbst zum Zweck von Aenderungen an seinem Bilde anbringt.) Aber schon hier fehlt die Sicherheit der Ueberzeugung. Wenn ich an dem Bilde selbst durch wechselnde Stellung gegen die Lichtquelle, durch einen Wechsel meines Standpunktes, durch Annähern und Entfernen des Auges mir sehr bald darüber klar werde, in welcher Ebene ein Pinselstrich sitzt, ob er der Untertuschung, der Untermalung, der letzten Ausführung oder ob er einem Pentiment, endlich ob er einer fremden Uebermalung angehört, so bietet mir die beste Photographie stets nur dieselbe Oberfläche, deren Deutung mir glücken, aber auch missglücken kann. Eine weitere Controlle giebt es hier nicht (ganz abgesehen davon, dass jede Möglichkeit fehlt, mittels Putzwasser eine frische Uebermalung unzweifelhaft zu erkennen). Dass eine Photographie in manchen Fällen mehr zeigt, als das Auge unterscheiden kann, weil die lichtempfindlichen Platten auf andere Strahlen reagiren als unsere

Netzhäute, ist ja sicher, und diesen Vortheil wird man sich jedesmal eifrig zu Nutze machen. Das Wichtigste am Bilde aber, die Farbe, wird allem Anscheine nach, noch recht lange nicht durch die Photographie wiedergegeben werden können. Ich möchte die Anfänge der Farbenphotographie nicht unterschätzen und will auch die glänzenden Erfolge des heutigen Lichtfarbendruckes nicht im mindesten verkleinern. Nur wird man mir gerne zugestehen, dass weder die Farbenphotographie noch der Farbendruck heute schon von irgend welcher Bedeutung für das vergleichende Bilderstudium sind. Das wichtigste Ersatzmittel für die Originale ist heute in tausenden von Fällen die Photographie. Ihr Werth für's Gemäldestudium ist zweifellos ein sehr verschiedener je nach der Organisation dessen, der sie benutzt, und je nach der Art des Originals, nach dem sie hergestellt ist. Für Malereien grau in grau (Grisaillen) oder im Allgemeinen für sogenannte monochrome Malereien bietet die Photographie einen guten Ersatz. Hinter farbigen Vorbildern bleibt sie aber (auch seit der segensreichen Erfindung orthochromatischer Aufnahmen) ungeheuer zurück. Ist nun Jemand so geartet, dass er einen feinen Farbensinn hat, so kann ihn das violettgrau einer Photographie überaus unangenehm berühren. Durch das Ansehen derselben wird ihm die Erinnerung an das farbige Original viel eher verwischt als aufgefrischt. Ich kenne derlei Bilderfreunde, welche die graulichen Klexe, so nennen sie Photographien nach farbigen Originalen, mit Unwillen von sich weisen, um sich nicht dadurch die farbigen Eindrücke in ihrem Gedächtniss auszulöschen. Die Photographie sagt ihnen wenig oder gar nichts. Leute dagegen mit wenig Farbensinn und besserer Anlage für's Auffassen der Form können geradewegs fanatische Anhänger des Vergleichens mittels Photo-

graphien werden. Morelli gehörte zweifellos zu diesen. Die stilkritischen Merkmale, die er für die Werke so vieler Maler angiebt, sind fast ausnahmslos von den Formen hergenommen und nur in den seltensten Fällen von den Farben.

Ueber den Werth der Photographien nach Gemälden, insofern es sich um Vergleichung von Formen und Linien handelt, giebt es gewiss keinen Zweifel.[1]) Die Palaeographie und die Kupferstichkunde sind in der Ausnützung der Photographie vorangegangen, und für diese Wissenschaften leistet denn auch das Lichtbild gar viel, ungleich mehr, als für die Gemäldekunde. Diese aber muss denndoch erst die Ausbildung der Farbenphotographie abwarten, bevor sie ihren photochemischen Nachbildungen dieselbe Bedeutung beilegen darf, wie sie photographirten Stichen und Handschriften zweifellos schon heute zukommt.[2])

Beim Vergleichen eines vor uns stehenden Bildes mit anderen, die nicht herbei geschafft werden können, giebt es nun wieder allerlei Fälle, deren wichtigste angedeutet werden sollen: a) der Vergleichende kennt das anderwärts befindliche Bild aus eigener Anschauung; b) er kennt es nur nach einer Abbildung; c) er kennt es nur nach Beschreibungen. Diese Fälle können an den Grenzen in einander übergehen, wenn die Erinnerung an das in der Ferne befindliche Bild so gut

---

[1]) Diesen Werth giebt sogar C. Fiedler zu („Ursprung der Künstlerischen Thätigkeit“ S. 62), der gegen Nachbildungen im übrigen eingenommen war.

[2]) Wenn daher Leute, die nur auf das Vergleichen von Handschriften und Kunstdrucken eingeübt sind, ihre beschränkten Begriffe auch auf die Vergleichung von Gemälden anwenden wollen und Andere, die über das vergleichende Studium von Bildern ernstlich nachgedacht haben, belehren wollen, — so weiss man, woher der Wind bläst.

wie ganz erloschen ist und wenn keine Abbildung desselben aufzutreiben ist. Im Falle c) hat die Vergleichung nur mehr einen Werth in Bezug auf ganz allgemeine Züge, die sich vollkommen klar in Worten ausdrücken lassen. Unzählige Feinheiten im Schwung der Linien, in der Art der Modellirung, in der Färbung lassen sich entweder gar nicht in Worte fassen oder erfordern eine solche Weitläufigkeit, dass die wenigsten Beschreibungen in den angedeuteten Beziehungen als zureichend gelten können. Meist findet man in den Beschreibungen nur die Stellung, Haltung und Handlung der Personen im allgemeinen charakterisirt, alles Beiwerk nur gattungsmässig genannt. Wird irgendwo mehr gegeben, wie etwa in Woermann's Katalog der Galerie Weber in Hamburg, so ist's eine Ausnahme[1]).

Beschreibende Notizen haben dann einen grossen Werth, wenn sich daran noch lebhafte und bestimmte Erinnerungen knüpfen. Dies ist dann der Fall, wenn sie mit gespannter Aufmerksamkeit unter günstigen Bedingungen vor nicht langer Zeit niedergeschrieben sind und wenn man sie wieder in der ursprünglichen Niederschrift liest, wodurch das Erinnern an die beschriebenen Bilder selbst ausserordentlich erleichtert wird. In dieser Hinsicht hat eine Notiz, die wenn auch vielleicht äusserlich unsauber auf den Rand des Kataloges hingesetzt, aber im Gedächtniss unmittelbar mit dem Anschauen des Bildes und mit dem Nachlesen im Katalog verknüpft ist, einen viel grösseren

---

[1]) In der Beschreibung einiger Bilder aus der Ambrasersammlung (im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses" Bd. XV) habe ich mich bemüht, auf die Farben, die Technik und auf den Erhaltungszustand näher einzugehen. Ich wüsste nicht, dass diese Bemühung irgend welche Anerkennung gefunden hätte, obwohl damit etwas Nützliches geboten war.

Werth, als das reinlichste Notizblatt, das eben durch seine Reinlichkeit, die es mit vielen, vielleicht mit allen übrigen Notizblättern gemein hat, seinen Charakter so ziemlich eingebüsst hat. Dies ist eine unerbittliche Folge der Gedankenverbindungen, wie sie einmal im menschlichen Gehirn sich bilden.

Das Anlegen und Benützen einer ausgedehnten Notizsammlung mit Hinweis auf die ursprünglichen Niederschriften hat zweifellos Bedeutung und Werth. Nur wer von den Gesetzen der Ideenassociation keine Ahnung hat, lässt alles Notizenmachen bei Seite, spöttelt über ein System methodischer Aufzeichnungen und verlässt sich auf sein Gedächtniss allein. Er wird sehen, wie weit er auf diesem dilettantischen Wege kommen wird. Dilettantismus schützt allerdings nicht vor einer Lehrkanzel; der Kreis von Bildern, den Einer aber bloss mit dem rohen Gedächtniss ohne Nachhilfe von Aufschreibungen umspannt, dürfte kein überraschend grosser sein.

Die III. Gruppe von Bildervergleichungen, wie sie oben angedeutet wurde, umfasst die Fälle, in denen keines der Bilder, die verglichen werden sollen, zur Hand ist. Nichts klarer, als dass solche Vergleichungen unter allen die geringste Sicherheit beanspruchen. Trotzdem dürfen auch sie von der Wissenschaft nicht ganz zurückgewiesen werden, wenn anders der Vergleichende nicht versäumt, auf den Mangel einer besseren Methode aufmerksam zu machen. Wie allerwärts, kommt es eben auch hier auf Begabung und Uebung an. Ein gutes Gedächtniss für Farben und Formen vergleicht bei einiger Uebung in der Erinnerung noch klarer, als ein Anfänger ohne Talent und von schwachem Gedächtniss, sogar wenn er unmittelbar vor den Bildern steht. Vergleichungen rein aus dem Gedächtniss brauchen deshalb noch nicht dilettantisch zu sein. Sie sind es am allerwenigsten dann, wenn es der Vergleichende ver-

steht, durch Notizen und Abbildungen (die er selbst nieder geschrieben und skizzirt hat) die Erinnerung so lebhaft als möglich zu machen. Auch allerlei andere Gedächtnisshilfen sind willkommen. Dabei ist es fast platt, zu betonen, dass man noch niemals mit Notizen allein, an die sich keine Erinnerungen mehr knüpfen, ein Bild bestimmt hat. Der Werth der Vergleichungen sinkt immer mehr, je weniger klar die verglichenen Eindrücke sind. Das Nebeneinanderhalten der Abbildungen von Gemälden, die wir schon ganz vergessen haben, ist nur mehr ein Vergleichen der Abbildungen, niemals aber der Bilder. Ein solches Vergleichen kann zu den unangenehmsten Fehlschlüssen führen, wie denn auch das Verarbeiten schwacher Erinnerungsbilder verhängnissvoll werden kann. Jedenfalls hat der Vergleichende, wenn er streng wissenschaftlich verfährt, anzugeben, in welcher Weise eine Vergleichung geschehen ist. Danach kann dann der Leser die Zuverlässigkeit der betreffenden Ergebnisse beurtheilen. Gar oft versteht es sich übrigens von selbst, dass die Vergleichung nicht mit den Bildern selbst vorgenommen wurde (wenn es sich um Bilder handelt, die in öffentlichen Sammlungen fest sitzen); meist ist es sogar ohne jede Erwähnung ziemlich klar, ob Abbildungen benützt wurden oder nicht. Denn ein kundiger Leser weiss häufig, ob dieses oder jenes Bild photographisch nachgebildet ist oder nicht. Freilich ist im Laufe der jüngsten Jahre diese Angelegenheit sehr verwickelt geworden. Nicht nur dass mehrere hundert Berufsphotographen allerwärts Gemälde aufnehmen, sondern auch die oft sehr geschickten „Amateur-photographen“ kommen in Frage. So wird es denn von Jahr zu Jahr nothwendiger werden, die Art der Vergleichung in wissenschaftlichen Arbeiten bestimmt anzugeben.

Wäre das Vergleichen nicht geradezu die Hauptsache,

um die sich beim Bilderbestimmen Alles dreht, so hätten ja die bisherigen allgemeinen Erörterungen wegbleiben können, um rasch zu einzelnen bestimmten Fällen zu gelangen. Ich hoffe aber, man werde mir Dank wissen, wenn ich bemüht war, die Grundlagen festzustellen, bevor weiter gebaut wurde. Nunmehr können wir die Psychologie des Gemäldebestimmens wieder aufnehmen. Als Voraussetzungen zu einem erfolgreichen Benennen bisher unklar gebliebener Bilder können wir aus den bisherigen Erörterungen schon einige ableiten, nämlich eine fortgesetzte Beschäftigung mit alten und neuen Bildern und Reproductionen, die uns eine lange Reihe von Eindrücken geläufig macht und zum Zweck der Vergleichung zur Verfügung stellt. Bevor nicht gewisse Typen von Gemälden aus verschiedenen Zeiten und Ländern in unserem Gedächtniss festen Fuss gefasst haben, ist doch an ein rasches und sicheres Arbeiten auf diesem Gebiet nicht zu denken. Obwohl nun die Vergleichungen, die zu den Schlüssen führen: ich habe ein deutsches, italienisches, französisches, niederländisches, englisches, spanisches Bild aus einer bestimmten Periode vor mir, obwohl nun diese Vergleichungen sehr rasch und fast immer ohne neuerliche Ueberprüfung vor sich gehen, sind sie dennoch wissenschaftlich brauchbar, da sie jeden Augenblick durch Worte begründet werden können. Es ist ja durchaus keine Sache der Empfindung, ob ich ein Bild als einen Italiener des 15. Jahrhunderts erkenne, oder als einen Niederländer des 17. Jahrhunderts. Die typischen Merkmale des Materials der Technik, der Auffassung, wie sie verschiedenen Nationen und Zeiten zukommen, sind doch jedem Bilderfreunde so geläufig, dass er seinen Ausspruch augenblicklich begründen kann. In den meisten Fällen, mit verschwindenden Ausnahmen, wird dies der Fall sein.

Mit dem Nennen bestimmter Künstlernamen geht es dann erfahrungsgemäss schon etwas langsamer, als mit der Bestimmung der Nationalität und des Zeitalters, oft ganz verzweifelt langsam. Die engere Gruppe, etwa ob flandrisch oder holländisch, ob bolognesisch oder venezianisch, wird ja gewöhnlich rasch erkannt; mehrere Dutzend, sogar viele hunderte von Malern sind ferner dem Kenner in ihrer Charakteristik so geläufig, dass ihm wenigstens ihre Namen nach Bedarf unter günstigen Bedingungen rasch in's Bewusstsein kommen. Dann aber giebt es so viele heikle Fälle, in denen es sich einmal um treffliche zeitgenössische Kopien handelt, die von eigenhändigen Wiederholungen unterschieden werden sollten, oder in denen man Bilder von seltensten Malern vor sich hat, deren Werke, kaum in der Litteratur einmal gestreift, viele Aehnlichkeit mit denen von viel genannten Meistern haben, aber doch wieder einzelne Züge aufweisen, die sie merklich von den bekannten Grössen unterscheiden. Leider ist die Anzahl der Bilder, von denen augenblicklich vernünftiger Weise Niemand verlangen kann dass man ihren Autor kenne, eine ziemlich grosse.

Je schwieriger die Fälle sich gestalten, um so mehr wird sich das Bedürfniss einstellen, durch Vergleichungen in wissenschaftlicher Weise nachzuhelfen. Ist's erreichbar, so werden wir das in seiner Benennung fragliche Bild der Reihe nach neben andere stellen, deren verschiedene Urheber sicher bekannt sind. Bleibt die Confrontation unmöglich, so folgen andere Vergleichungsarten, wie sie oben schon im Allgemeinen besprochen sind. Wir haben z. B. ein Gemälde vor uns, etwa Loth mit seinen Töchtern, das wir in wenigen Secunden[1]) als ein Werk aus der Umgebung des Cranach er-

[1]) Die rascheste Intuition ist noch nicht annähernd „blitzschnell“. Man weiss es zur Genüge, dass die Nervenerregung sich viel langsamer

kennen. Damit ist eine nur ganz rohe Diagnose gemacht. Erst weitere Vergleichungen werden ergeben können, ob das Bild etwa dem älteren oder jüngeren Cranach selbst angehört oder ob es undefinirbare Werkstattarbeit ist, ob ferner etwa Wolf Krodel oder Tymmermann und andere Cranach-ähnliche Maler in Frage kommen. Ich will annehmen, eine eigenhändige Ausführung durch einen Cranach sei ausgeschlossen u. z. auf Grundlage gewissenhafter Vergleichungen mit sicheren Werken. Ueberdies zeige das Bild eine gewisse Individualität. Es wird bei dem heutigen Stande der Kunstforschung oft Wochen oder Monate dauern, bevor wir über die allgemeine Benennung: Richtung des älteren Cranach hinauskommen werden. Obwohl sich da und dort, allerdings zerstreut genug, einige gute Anhaltspunkte finden lassen (ich nenne nur einen monogrammirten Tymmermann in der Hamburger Kunsthalle und die monogrammirten Bilder des Krodel in der Wiener Galerie und eines in Darmstadt[1]),) vergeht wohl mancher Monat, manches Jahr, bevor überzeugende abschliessende Gedankenverbindungen gefunden werden.

Einige Beispiele, theils typisch zugerichtet, theils aus dem lebendigen Strome der Kunstgeschichte geschöpft, werden uns noch näher mit dem Bilderbestimmen bekannt machen.

---

fortpflanzt als die Elektricität. Nur die Kleinheit der Strecken, die beim Denken in den Nervenbahnen durchlaufen werden, täuschen uns ein „blitzschnelles“ Denken vor.

[1]) Sehr wahrscheinlich ist auch die Kreuztragung No. 98 in Donaueschingen von Wolf Krodel. Cranach's Monogramm darauf und die Jahreszahl sind sicher falsch. Sie gehen über die alten Sprünge hinweg, ganz abgesehen vom Cranach — fremden Ductus. — Ich gehe übrigens hier weder auf Krodel noch auf Tymmermann oder einen anderen Maler der Cranachgruppe näher ein, obwohl einiges Material vorliegt und in der Litteratur einige Vorarbeiten zu finden sind.

Ein feines Landschäftchen wird mit der Frage vorgewiesen, von wem es gemalt ist. Die flandrischen Töne sind deutlich ausgesprochen im dunkelbräunlichen Vordergrunde, in den grünen theilweise hell beleuchteten Bäumen des Mittelgrundes und in der bläulichen Ferne, in welcher mehr oder weniger Ultramarin und Weiss vorherrschend ist. Zahlreiche Figürchen beleben alle Gründe. Als Unterlage finden wir Kupfer. Derlei zarte Bildchen kennt man aus der Zeit um 1600 von Jan Brueghel dem älteren und von Paul Bril, aus etwas späterer Zeit vom jüngeren Jan Brueghel, von Peeter Gysels, Adriaen (van) Staelbemt und, wenn man die Gruppe etwas weiter fasst, auch von Denis van Aalsloot, Petrus Stefani, Mat. Molanus, Pet. Schoubroeck, Isaak van Oosten, Anton Mozart. Gillis van Coninxloo, der Bahnbrecher dieser ganzen Richtung, der ja auch noch mit seinen letzten Werken in die angedeutete Periode hereinreicht, malte zwar in verwandten Tönen, aber mit breiterem Pinsel, als die erst genannten Meister, Brueghel und Bril. Breiter als diese malten durchschnittlich auch Josse de Momper und Anton Mirou, die etwa noch von der Gruppe sind. Abraham Govaerts ist zu schwach, um neben Jan Brueghel auch nur annähernd ebenbürtig genannt zu werden, auch Tobias Verhaegt erscheint neben ihm wenig bedeutend. Einige Bilder von David Vinckboons und den Saverys sind stellenweise wenigstens in der Behandlung der Eichen ebenfalls in dieselbe Gruppe von Malern einzureihen, auch wenn ihre Figuren mit denen des Jan Brueghel nicht zu verwechseln sind. Die Valckenborchs stehen ganz fremd neben den Genannten.

Ich nehme an, dass wir ein Werk des älteren Jan Brueghel vor uns haben, ein Bildchen, an welchem die

Signatur so verdorben ist, dass sie in keinerlei Weise erkannt werden kann.

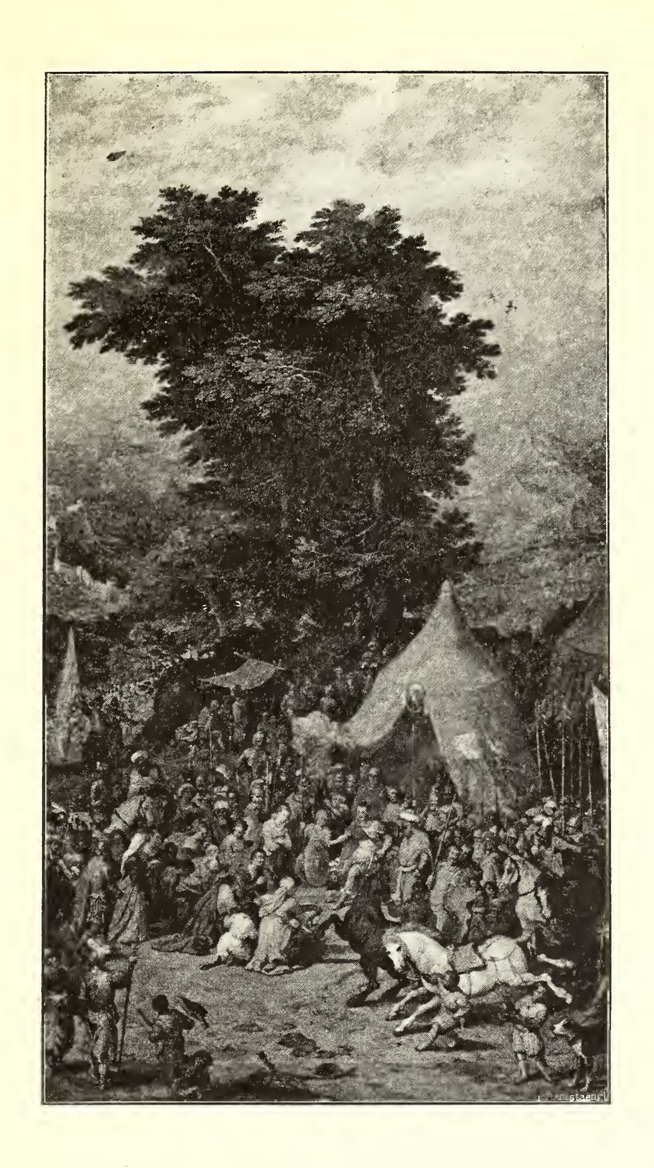
Eine weitere Annahme ist die, dass der Gefragte von den Werken des Paul Bril und Jan Brueghel des I. recht viele und von denen der übrigen, hier genannten Maler je einige, zum mindesten eines gesehen hat[1]).

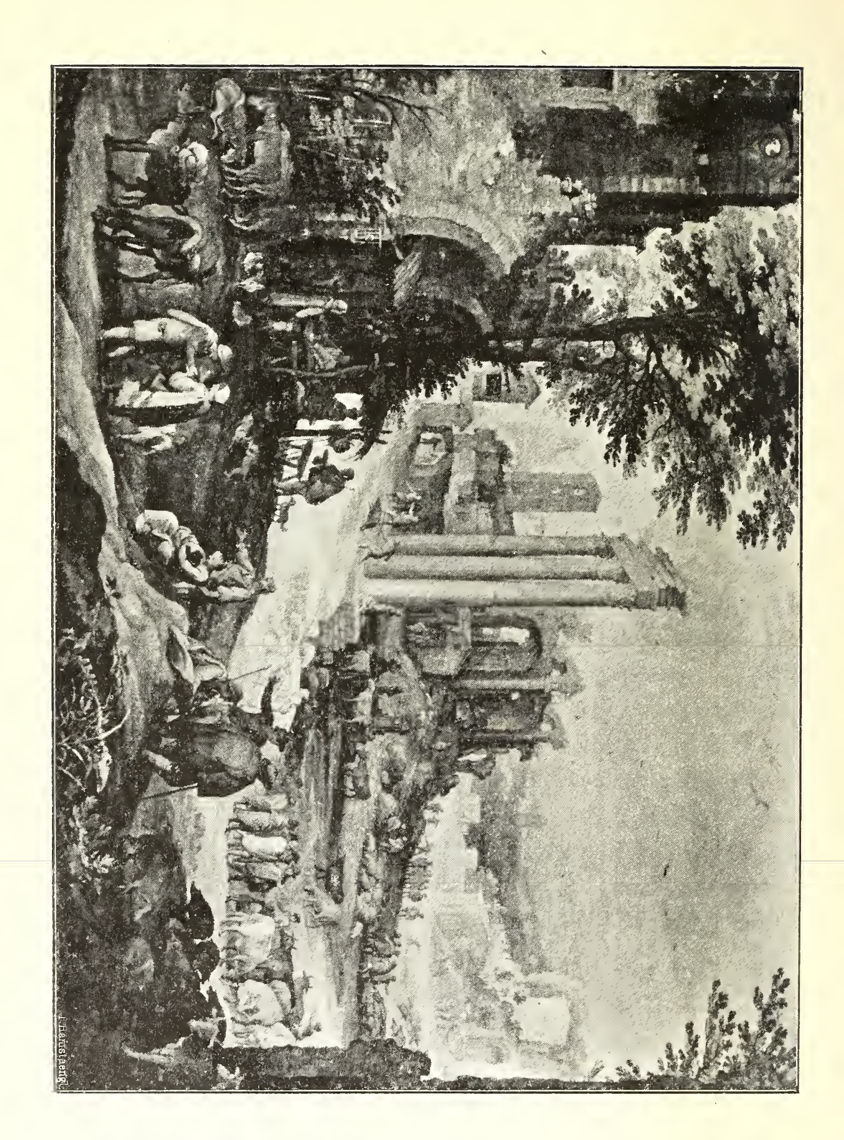
---

[1]) Wo man die einzelnen sicheren Bilder zu suchen hat, ist in Bezug auf mehrere der genannten Maler in den kleinen Galeriestudien schon mitgetheilt worden. Andere Maler der Jan-Brueghelgruppe werden in den im Text folgenden Mittheilungen behandelt. Hier erübrigt nur Folgendes: ein signirtes Bild des Isaak van Osten befindet sich in der fürstlich Lichtenstein'schen Galerie (Im handschriftlichen Katalog von Dallinger aus 1805 als Joh. v. Osten verzeichnet. War eine Zeit lang in den Händen des Abbate Luchini.) Van den Branden nennt ein Bild in Antwerpener Privatbesitz, Woermann ein anderes in Orléans (Geschichte der Malerei III, 396). Als Litteratur füge ich noch hinzu die Liggeren, Kramm, und die Zeitschrift für bildende Kunst XVI. 331, wo das voll signirte Bild von 1650 in der Galerie zu Orléans beprochen ist. — Zu Abr. Govaerts. Ein sehr feines Bild mit sehr dunklem Vordergrunde und signirt A Govaerts. 161, befindet sich in der Brera zu Mailand (helle Schrift links unten auf asphaltbrauner Unterlage). Ein, nach meiner Erinnerung weniger feines Bild von 1612 im Haag, eines von 1614 in Bordeaux (nach Migne's Dictionnaire des Musées, Sp. 189 wäre dieses Bild aus 1617; Clément de Ris, der übrigens mit diesem Meister nicht vertraut ist, schreibt 1614 „Musées de province" 2. Aufl. S. 90 f. Woermann in der Zeitschrift f. bildende Kunst XVI. S. 59 sagt bestimmt 1614), ein weiteres von 1624 in Braunschweig (Abbildung in Herm. Riegel's grossem Galeriewerke vergl. auch desselben Beiträge zur niederl. Kunstgeschichte, wo Michiels citirt wird aus der Gazette des beaux arts 1868, I, 119 f.) Ein signirtes aber nicht datirtes Bild aus dem Besitz des Grafen Thun sah ich vor einigen Jahren in Wien. Es war eine Landschaft mit mythologischen Figuren. Bäume mit rundlichen, hängenden Laubmassen; im übrigen die Landschaft Coninxloo-artig. Nicht datirt, aber recht deutlich leserlich, wenn auch nicht mehr vollständig signirt ist der A. Govaerts in der Aula zu Göttingen. Die

Um den Leser rasch an die Art der feinen flandrischen Landschaften um 1600 zu erinnern, bilde ich hier ein signirtes und mit 1600 datirtes Werk des Paul Bril ab (nach dem Original in der Dresdener Galerie, Woermann No. 858 und nach der Fr. Hanfstängl'schen Aufnahme; Cliché gleichfalls Hanfstängl) und ein signirtes Bild des Jan Brueghel von 1609 (Ausschnitt; die kleinere rechte Hälfte aus einem Original in der Münchener Pinakothek, Reber No. 689, Photographie und Cliché von Fr. Hanfstängl).

Landschaft ist wieder Coninxloo-artig aufgefasst. Viele Eichen, links im Mittelgrunde ein Teich. Nach rechts im Vordergrunde führt ein Waldweg. Etwas rechts von der Mitte eine ruhende Jagdgesellschaft. Signirt unten halb rechts. Ein undatirtes Bild mit halb verwischter Signatur befindet sich in der Augsburger Galerie. Der Catalog des Moritzhuis von Breduis und De Groot nennt einen weiteren Govaerts noch in Helsingfors. In Schwerin wird dem Künstler eine Landschaft zugeschrieben. (No. 424.) Der grosse Katalog giebt reichliche Notizen über den Künstler, der auch überall in der Litteratur über Antwerpener Malerei behandelt ist. Landschaften von Govaerts haben sich ehedem in der Wrschowetz'schen Sammlung zu Prag befunden. — Bezüglich des Tobias Verhaeght verweise ich auf die sicheren Bilder in Aachen, Brüssel und in Pavlovsk (bei Paul Delaroff), beschrieben in der Seemann-Lützow'schen Kunstchronik (V. No. 28.) Auf ein weiteres Werk des Verhaeght in der Sammlung Paul Mantz werde ich durch de Groot aufmerksam gemacht. Ueber eine Zeichnung in der Albertina vergl. das Monatsblatt des wissenschaftlichen Clubs in Wien vom 18. Febr. 1889 (X. Jahrg. No. 8) S. 81. Unter den alten Quellenschriftstellern sind es Sandrart, Van Mander, De Bie, secundär Descamps und Weyermann, die den Meister erwähnen. Als Lehrer des Ruben wird er oftmals in der Rubenslitteratur erwähnt. Hierzu Génard's Aanteekeningen (S. 326) Riegel: Beiträge I. S. 274 f., und Ruelens: „Codex diplomaticus Rubenianus“ S. XIV f. sowie die oft genannten Arbeiten von V. d. Branden, Rooses. Neuerlich s. Zeitschrift für bild. Kunst V, 133 und Kunstchronik V. 340 f. De Groot: Honbraken S. 174.





Wie wird sich in einem solchen Falle der gefragte Bilderfreund, der noch nicht weiss, von wem das Bildchen ist, zurecht finden?

Ohne jeden Zweifel ist er unter den gegebenen Voraussetzungen sehr bald bei der flandrischen Gruppe von Landschaftsmalern angelangt, die oben zusammengestellt wurde. Er hat ja von jedem der Maler, die hier in Frage kommen, wenigstens ein Bild im Gedächtniss und orientirt sich bald an den Costümen, an der Behandlung der Bäume, an dem Malgrunde (Kupfer), dass er in seiner Datirung nicht mehr sehr weit in's 16. Jahrhundert zurückgreifen dürfe, dass ein Peeter Brueghel der ältere, ein Lucas Gassel und Jacob Grimmer gar nicht mehr in Frage kommen können, dass andererseits eine Verwechslung mit den niederländischen Landschaftsmalern des reifen 17. und des 18. Jahrhunderts platterdings unmöglich ist, sogar mit Math. Schoevaerdts, bei welchem noch spät das unverkennbare Bestreben auftritt, den Jan Brueghel nachzuahmen[1]. Auch C. Beschey und Rudolf Bys, beide im 18. Jahrhundert schaffend, gaben sich zwar mit ihren Brueghelnachahmungen viele Mühe, jedoch ohne sich bis zu einer

---

[1]) Signirte Bildchen des M. Schoevaerdts (auch Schouvaerdts geschrieben) kenne ich in der Bischofsresidenz zu Bamberg, in der Brüsseler Galerie (No. 435 und 436) im Louvre (No. 482 und 483), in Wörlitz (im gothischen Hause No. 1615 und 1622). Notirt habe ich solche in Madrid (No. 1660) und in Stockholm (No. 626 f.) Einigermassen können auch die Schoevaerdt'schen Originalradirungen zur Vergleichung herangezogen werden. (Biographische Angaben hauptsächlich im Brüsseler Katalog. Die Nachträge zu Füssli's grossem Künstlerlexikon kritisiren die Angaben bei Basan). In der Hoet'schen Katalogsammlung kommt der Name mehrmals vor.

täuschenden Aehnlichkeit zu erheben.[1]) Noch weniger könnte man die Bilder eines Th. Michau oder solche von den Hartmanns als täuschende Nachahmungen bezeichnen.

Die Fruchtbarkeit und die Beliebtheit Jan Brueghel's bringen es mit sich, dass man sehr viele zuverlässige Werke von ihm kennt. Viele signirte Werke sind datirt, wodurch eine Anreihung nach der zeitlichen Folge auch bei den nicht datirten wenigstens durch Vergleichung mit annähernder Sicherheit ermöglicht wird. Gar leicht ist aber ein Ueberblick über die mehreren hundert Werke des Künstlers nicht, die in allen grossen und vielen kleinen Sammlungen zerstreut sind. Stoff genug für eine grosse Arbeit über Jan Brueghel läge vor. Die trefflichen Bilder des Meisters in der Ambrosiana zu Mailand allein mit allem, was drum und dran hängt, würden einen netten Band füllen, wollte man sie culturgeschichtlich und kunstgeschichtlich genau bearbeiten. Hier kann freilich nur im Vorübergehen darauf hingewiesen werden, dass reichliches Material an gut erhaltenen und sicher beglaubigten Werken des älteren Jan Brueghel allerwärts zu finden ist. Eine Vergleichung aus frischer Erinnerung, sogar eine Confrontation stösst in unserem Falle wenigstens in grossen Galeriestädten auf keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Die Verlagskataloge der photo-

---

[1]) C. Beschey ist von Balthasar Beschey und Jacob Beschey streng zu sondern, obwohl auch diese gelegentlich archaistische Anwandlungen hatten. In der Mannheimer Galerie sieht man eine kleine Kopie von J. Beschey nach der Rubens'schen Auferweckung des Lazarus. Eine Beschey'sche Kopie nach Rubens wird bei Hoet (II. S. 323) erwähnt. — Zwei mit C. Beschey signirte Nachahmungen des Jan Brueghel sah ich bei Herrn Baron zu Rhein in Würzburg. — Von Rudolf Bys war in den Galeriestudien schon mehrmals die Rede. Michau und die Hartmanns liegen doch schon zu weit ab, um gerade hier eingehend besprochen zu werden.

graphischen Anstalten weisen auch manches Blatt auf, das hier dienlich sein kann[1].)

So dürfte denn die Entscheidung mit Sicherheit zu treffen sein, ob das Bildchen, das wir uns als Beispiel gewählt haben, ein wirklicher Jan Brueghel ist oder eine Nachahmung. Der Sicherheit wegen wird man alle Möglichkeiten, die uns durch die Kunstgeschichte und insbesondere die Gemäldekunde an die Hand gegeben werden, der Reihe nach erwägen und durchprüfen. Unbedingt muss man sicher sein in der Unterscheidung von alten Vorbildern und modernen Kopien, soweit es möglich ist, auch in der Diagnose von alten Kopien. Dann kann es nur zur Festigung des Urtheils beitragen, alle Maler, deren Werke eine gewisse Verwandtschaft mit dem zu bestimmenden Bilde haben, nach Möglichkeit wirklich zu vergleichen. In unserem Falle ist wohl eine strenge Sonderung, zunächst von Paul Bril, am wichtigsten, dessen frühe Bildchen im Ganzen viel kühler gefärbt sind (d. h. sie haben mehr grün und blau) als die von Jan Brueghel (in denen verhältnissmässig mehr goldige, ockerige, röthliche Töne vorkommen). Ueberdies charakterisirt Jan Brueghel seine Figürchen bis an die Grenze der Caricatur, wogegen Paul Bril, offenbar schon für die allgemeineren Formen der italienischen Malerei empfänglich, die Charakteristik viel weniger ausnützt. Brueghel ist unerschöpflich im Erfinden von sittenbildartigen Gruppen; bei Bril stehen die Figuren gewöhnlich wie schwache Schauspieler auf der Bühne. Brueghel bringt durchschnittlich mehr Figuren an, als

---

[1]) In den kleinen Galeriestudien war wiederholt von Jan Brueghel und der Litteratur über ihn die Rede. Ein Ausschnitt aus dem Brueghel der Wiener Schönborngalerie ist im III. Heft der neuen Folge abgebildet.

Bril[1]). Brueghels Malweise ist körnig, die Bril'sche in jener Zeit um 1600 ziemlich flach. Brueghel zeichnet oft mit feinem Pinsel die charakteristischen Linien schwarz nach zur Vollendung. Das fehlt bei Bril. An den Formen der Bäume sind sie kaum zu unterscheiden (auf unseren Abbildungen erscheint allerdings das Laub im Mittelgrunde bei Jan Brueghel massiger, als bei Bril), wohl aber an der Färbung, wie schon oben gesagt wurde. Füge ich noch hinzu, dass für die vielen stilllebenartigen Züge auf Brueghel's Bildern und gar für seine Blumenstücke bei Bril gar keine Analogien zu finden sind, so sind wohl die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden, sonst einander ähnlichen Malern erschöpft.[2])

Nun zu Peeter Gysels. Signirte Landschaften von ihm befinden sich in Amsterdam, Augsburg, Berlin, Dresden, Frankfurt a. M. (in der städtischen Sammlung, Prehn'sche Abtheilung) in der Aula zu Göttingen, in London (Hope-Collection), in der Turiner königlichen Galerie, im Schleissheimer Schloss, in der Galerie zu Wiesbaden. Eine, durch das Schleissheimer

---

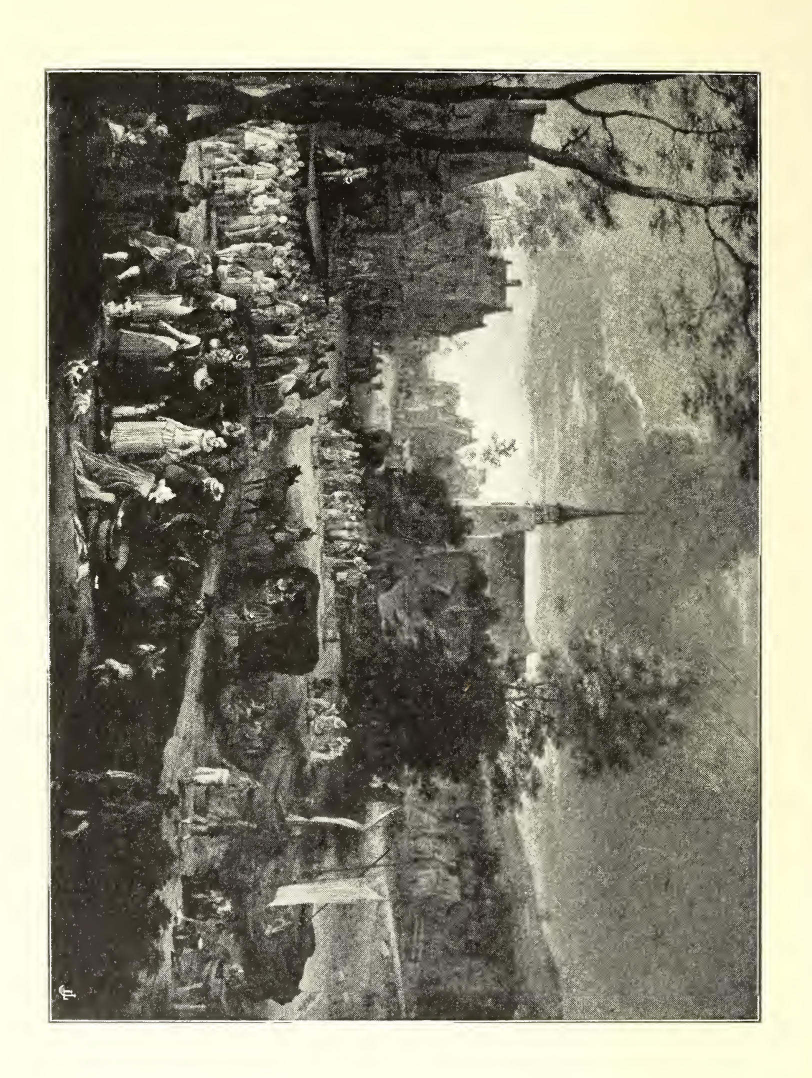
[1]) Selbstverständlich beziehen sich diese Unterscheidungen nur auf Werke, in denen sowohl Landschaft, als auch Figuren von demselben Maler sind. Beide Künstler haben auch sehr häufig in ihrer späteren Zeit mit Anderen zusammen gearbeitet.

[2]) Ueber Paul Bril und seinen künstlerischen Entwicklungsgang habe ich gehandelt anlässlich der Veröffentlichung zweier früher Bril'scher Bilder im „Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses" Band XV späterhin in den kl. Galeriestud. N. F. Heft I und II. Zur Liste der Bril'schen Werke, die ich kenne, trage ich nach: Neapel, Museo Filangieri No. 1467 (Landschaft des späten Stils), zu den in alten Inventaren verzeichneten: eine Seeschlacht von 1607 in der Galerie Granvella zu Besançon. (Litteratur, S. 41 Anm.) Descamps (vies des peintres I, 1753, S. 209 ff) führt viele Werke des Bril in alten Sammlungen an. Neuerlich verzeichnete der Katalog der Auction Krupp (Köln, J. M. Heberle) als No. 25 einen Bril, der nach Angabe des Kataloges signirt ist.

Gegenstück beglaubigte Landschaft hängt in der Münchener Pinakothek; solche, deren Beglaubigung auf alte Inventare zurückgeht, besitzt die Schönborn-Wiesentheid'sche Galerie zu Pommersfelden. Die kleinen Stillleben meist mit einem todten Schwan, die man mit Gysels Signatur kennt, sind vielleicht von dem Sohne, wobei man aber daran festhalten muss, dass auch der ältere Gysels noch bis in sein hohes Alter thätig war. Die Landschaft in der Clinton-Hope-Collection zu London, ein aussergewöhnlich grosses Bild ist signirt: „PEETER GHEYSELS", darunter „INVENTOR ET PINSIT" und wieder darunter die Jahreszahl „1687". Es ist eine Kermiss mit Figuren im Vordergrunde überladen. Furchtbar fein durchgebildet; zweifellos von demselben Geysels, von dem die kleinen Landschaften sind, die man nach ihrem ganzen Charakter einer früheren Periode zuweisen muss und deren einige wohl weit vor 1687 fallen. Die Galeriestudien haben sich schon mehrmals mit Geysels dem älteren und dem jüngeren beschäftigt[1]). Heute interessirt uns hauptsächlich die Unterscheidung seines Stils von dem des Jan Brueghels.

Peeter Gysels ist gewöhnlich etwas spitziger in den Details, als der begabtere erfindungsreichere ältere Meister. Die Bäume im Vordergrunde sind duftiger, weniger dicht im Laub, klein-

[1]) Vergl. Bd. I., einschliesslich der Nachträge, ferner Woermann's Erörterungen in der Gesch. d. Malerei und in seinem grossen Katalog der Dresdner Galerie. Hier möchte ich erwähnen, dass der Katalog der Gottfried Winckler'schen Sammlung (Leipzig 1768) einen Pieter Gysens und Pieter Gheysels unterscheidet und dem letzteren die Stillleben zuweisst, was allerdings nicht den Thatsachen entspricht, aber beweist, dass die Stilverschiedenheit der Stillleben und Landschaften doch recht auffallend ist. Einen Ueberblick über die zahlreichen Werke des P. Gysels im alten niederländischen Kunsthandel gewährt die Hoet'sche Katalogsammlung.



licher, die im Mittelgrunde sind dunkler grün behandelt, als bei Brueghel (Amsterdamer und Augsburger Bild). Durchschnittlich ist er kräftiger in der Farbe, dagegen schwächlicher in den Formen. Das Grün der Landschaft reicht weiter in die Ferne als bei Brueghel (Berliner Bild). Auf dem Augsburger Bilde (das nicht im Katalog verzeichnet steht,) hier aber nachgebildet wird und zwar nach Friedrich Hoefle's Photographie) ist die Ferne nicht so leicht und duftig behandelt, wie auf analogen Bildchen des Jan Brueghel, deren eines in derselben Galerie ganz in der Nähe hängt. Ferner ist Gysels hier in allen dunklen Tönen viel schwerer als Brueghel, auch der Zinnober ist dunkler. Die Ferne ist dunkler blau als bei Brueghel (Frankfurter Bild). Auf einem der Dresdener Bilder ist der Wolkenhimmel dunkelblau, was ich bei Brueghel niemals beobachtet habe. Vor manchen Gysel'schen Bildern muss man sich übrigens sagen, dass sie realistischer und gesünder sind, als die Landschaften von Jan Brueghel, die immerhin etwas manierirt genannt werden müssen. Auf Gysel'schen Bildern habe ich ferner als Gegensatz zu Brueghel notirt, dass sie im Mittelgrunde und Hintergrund oft geradlinige Alleen, regelmässig begrenzte Gärten und dergleichen zur Darstellung bringen. Leider wurde in diesem Falle nicht angemerkt, auf welche Bilder sich die Beobachtung bezieht. Für solche Fragen könnten Photographien oder besonders ausführliche Beschreibungen von Nutzen sein. Gysels ist von den Photographen (Hoefle bildet eine erfreuliche Ausnahme) vernachlässigt, wohl auch gelegentlich von den Bilderfreunden. Sonst ginge nicht ein ausgesprochener Gysels in der Turiner Galerie (No. 411) als „Brueghel detto de Velluti“ (Sammetbrueghel, Fluweelenbrueghel). Auch in Breslau dürfte der angebliche Jan Brueghel No. 279 sich noch als Peeter Gysels herausstellen. Die Zeichnung ist für Brueghel

zu unsicher, und die grünen Töne reichen zu weit in die Ferne.[1]) Was die Figürchen auf den Gysel'schen Landschaften betrifft, so sind sie viel schlanker, gestreckter, um etwa eine Kopflänge höher, als die Brueghel'schen Gestalten, die gar oft noch an die plumpen Verhältnisse beim alten Peeter Brueghel erinnern, wenigstens in den früheren Bildern. Ein Hineinzeichnen von Umrissen, wie's bei Jan Brueghel so oft vorkommt, wird bei Gysels nicht bemerkt, wobei ich allerdings eine neuerliche Ueberprüfung anrathen muss, da ich in diesem Falle nur über Erinnerungsnotizen verfüge.

Die Vergleichungen zwischen Jan Brueghel und Gysels reichen übrigens ziemlich weit zurück. Schon Descamps hat sich bemüht, Unterschiede festzustellen[1]) und das mit gutem Blick.

Bei einiger Vorsicht wird kaum so leicht eine Verwechslung zwischen Jan Brueghel dem I. und Peeter Gysels vorkommen. Ob dagegen nicht manches Werk vom jüngeren Jan Brueghel unter der Firma des berühmteren Vaters in

---

[1]) Einen zweifellos falsch signirten Jan Brueghel der Academia in Venedig habe ich vor vielen Jahren als Gysels notirt, aber jüngst als Kopie nach dem älteren Jan Brueghel erkannt. Auf Gysels wäre ferner zu untersuchen eine Zeichnung mit tanzenden Carnevalsfiguren im British Museum (Sloane Coll. 5227—58. Feines Blatt. anonym). — Der alte Mechel'sche Katalog der Wiener Galerie und frühere Nachrichten aus der weltlichen Schatzkammer in Wien verzeichnen zwei (signirte) Landschaften von Gysels. Wo sind diese jetzt?

[1]) Vie des peintres III, 41. Decamps meint, Gysels wäre dem Brueghel gleichgekommen „s'il avait pu mêler davantage ses couleurs, qui sont trop crues: le beau verd, le beau rouge, le beau jaune dominent dans ses tableaux; au lieu de donner de l'éclat à ses ouvrages ces couleurs tranchantes en ôtent tout l'accord . . .“ Diese Beobachtungen, jetzt schon etwa hundert und fünfzig Jahre alt, scheinen mir vollkommen zutreffend.

den Katalogen steht, möchte ich als recht unbestimmt hinstellen. Ich meine sogar, dass hier eine Lücke von Belang in unseren stilkritischen Kenntnissen zu verzeichnen ist und dass wir den Schlüssel zur sicheren Unterscheidung des Vaters vom Sohne hier noch nicht gefunden haben. So weit ich der Sache nachgegangen bin, ist der Sohn ein etwas derber Nachahmer des Vaters. Die Ausgangspunkte für die Vergleichung bilden: das signirte Bild der Münchener Pinakothek No. 706 und die Bilder aus der Zeit um 1641 in der Dresdener Galerie. Darnach habe ich auch eine Landschaft mit Figuren in der Galerie Winter-Stummer in Wien und ein Gemälde der kaiserlichen Galerie in Wien auf den jüngeren Brueghel bezogen. Auch ein Bild der Gothaër Galerie (No. 12) und eines des Amsterdamer Ryksmuseum (neu 211) wurden von mir in diesem Zusammenhange notirt. Auf wie viele Bilder des älteren Jan Brueghel auch der jüngere seine Kunst gewendet hat, weiss man heute noch nicht.

Die Figürchen des älteren Brueghel könnten leicht mit denen des Peter Schoubroeck verwechselt werden, allerdings nicht jene Bauernfiguren, Reiter, Damen, wie sie auf Brueghel'schen Landschaften vorkommen, sondern diejenigen, die er in seinen Höllenbildern zu wüsten Knäueln vereinigt. Sicher benannte Landschaften von Schoubroeck[1]), die man

---

[1]) Peter Schoubroeck lebte zwischen mindestens 1598 und 1608 in Frankenthal (Vergl. L. Sponsel im Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen X). Sichere Bilder befinden sich in Braunschweig, Cassel (No. 49), Dresden, Kopenhagen, Schleissheim, Wien. Schoubroeck kommt in der älteren deutschen Litteratur nicht selten vor, so in Winckelmann's neuem Malerlexikon von 1796. In Murr's Beschreibung des Praun'schen Kabinets zu Nürnberg kommt ein signirtes Bild von 1597 vor, das ein Praun von Peter Schoubroeck selbst in Nürnberg (1597) gekauft haben soll. No. 184, grosses Kupferbild, dessen weitere Schicksale mir unbekannt

mit solchen des äleren Brueghel verwechseln könnte, sind mir nicht bekannt geworden. Unsichere giebt es in Cassel (No. 50 u. 51).

Zu besprechen sind unter den Malern der Brueghelgruppe nunmehr noch Einige, darunter Aalsloot (Denis van Aalsloot) der übrigens hauptsächlich Landschaftsmaler gewesen zu sein scheint und seine Figuren von Anderen, gelegentlich von Hendrick de Clerck hat malen lassen. Seine Eichenblätter sind gewöhnlich grob kammförmig und nähern sich denen des Gillis van Coninxloo. Signirte Bilder kenne ich in Wien in der kaiserlichen Galerie und in der gräflich Harrach'schen Sammlung. Eine voll signirte Winterlandschaft sah ich in Mosigkau.[1]) Von ihm schien mir zu sein die Landschaft auf

---

sind). Späterhin kommt der Name in Nagler's Monogrammisten und im Künstlerlexikon vor. Beachtenswerth Woermann-Woltmann's Gesch. d. Malerei III. 396. Das Bildchen der Amsterdamer Galerie (No. 210, alt 459) beziehe ich auf Schoubroeck. Diesem möchte ich ferner geben in der Galerie Tosio zu Brescia: eine feine Gebirgslandschaft mit einer Heiligen Magdalena links im Vordergrunde. Die Figur entspricht in ihrer Malweise vollkommen denen auf dem signirten Aeneasbilde in Wien. Die feine Landschaft, die übrigens von anderer Hand sein könnte, ist hier die Hauptsache. (Katalog von 1883 S. 27, No. 60 als „scuola olandese"). Vermuthlich von Schoubroeck ist auch No. 6 der städtischen Galerie zu Koblenz (dort als P. Bril). Eine Zeichnung mit einer Versuchung des Heiligen Antonius, die im British Museum bei Brueghel eingereiht ist, sollte gleichfalls auf Schoubroeck untersucht werden. — In der Auction Engländer in Wien 1870 war No. 97 als „Schaubröck e Jean Breughel" katalogisirt.

[1]) Die ältere Litteratur über Aalsloot ist in Jul. Meyer's Künstlerlexikon ausgenützt und durch reichliche Daten ergänzt. Seither war bei Wauters, Woermann, sowie bei Redford in den „Art Sales" (II, 285) von ihm die Rede und mehrmals in den Kl. Gal. Stud. — 1823 befand sich eine Winterlandschaft von Alsloot in der kleinen Sammlung V. Hauschka in Wien. (Kat. No. 41).

No. 954 der Dresdener Galerie und auf dem angeblichen Rottenhammer des Moritzhuis im Haag No. 292.[1])

Von den Figurenbildern des Aalsloot, deren einige photographirt sind, können wir hier ganz absehen, da sie keinerlei Berührungspunkte mit Jan Brueghel bieten. Zudem erfährt man aus Urkunden, dass er bei derlei Arbeiten von mehreren Malern unterstützt wurde.

Von Petrus Stefani sind wenige Bilder bekannt; dagegen giebt es viele Stiche nach seinen Werken. Bei anhaltendem Suchen wird wohl noch Manches von ihm zu Tage kommen. In alten Inventaren ist sein Name nicht selten[2]). Nach Allem, was ich von ihm kenne, ist er flauer und flacher als Jan Brueghel.

Der Vlaeme Adriaen (van) Staelbemt (eine Zeit lang auch in Holland thätig) hat ebenfalls zu Anfang des 17. Jahrhunderts feine Landschaften gemalt. Wie es scheint, war er weniger fruchtbar, aber auch weniger manierirt als der ältere Jan Brueghel. Seine zwei trefflichen Landschaften, in der Mainzer Galerie die eine und bei Herrn Dr. Schubart in München die andere, sind zweifellos in ihrer Färbung viel wahrer, als irgend ein Bild des Jan Brueghel. Von diesem

---

[1]) Im neuesten Katalog von Bredius und De Groot No. 281.

[2]) Bilder des Peter Stevens (Petrus Stefani) kommen z. B. vor in den alten Prager Inventaren in kaiserlichem Besitz, im Inventar der Galerie Granvella zu Besançon von 1607 mehrere Landschaften mit Angabe der Abmessungen aber leider ohne Beschreibung oder Titel (vergl. A. Castan's „Monographie du Palais Granvelle à Besançon“ in den „Mémoires de la société d'émulation du Doubs“ 1866 II. Band. S. 109 ff.) in einem Olmützer Inventar von 1691 (vergl. Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Kunst und historische Denkmale N. F. XIV. S. 185 No. 26 und 27). Erwähnt sei auch Hoet's Katalogsammlung III. S. 331. Von Stefani haben die Galeriestudien schon mehrmals gehandelt.

Brueghel mit Sicherheit zu unterscheiden, ist auch eine fein durchgebildete Landschaft mit einem Dorfe, die sich jetzt in H. O. Miethke's Besitz in Wien befindet. Das kleine Breitbild (35×21 auf geriffeltem Kupfer) weist buchenartige Bäume im braunen Vordergrunde auf. Dieser ist auf Kosten des grünen Mittelgrundes räumlich vernachlässigt. Am Himmel und in mittlerer Ferne ziemlich sattes Blau (dunkler als bei Brueghel). In der Ferne erblickt man den Thurm der Antwerpener Kathedrale. Signirt rechts unten „A STALBENT" in heller Schrift die noch ziemlich leserlich ist. Die signirte Landschaft von 1620 in der Antwerpener Galerie, ein bewaldetes Thal mit einem Fluss erinnert in Zeichnung und Anordnung ziemlich deutlich an die künstlerische Herkunft Staelbemt's aus der Richtung eines Gillis van Coninxloo. Mit den feinen Bildchen in Mainz, Wien und München verglichen, erscheint diese grosse Tafel roh behandelt, wie denn auch Jan Brueghel kaum jemals so derb gemalt haben dürfte. Auch das Dresdener Bild mit dem Göttermahl von 1622 ist nicht durch Jan Brueghel'sche Feinheit ausgezeichnet. Das Berliner Bild aus dem Jahre 1622 ist mir im Gedächtniss verblasst. Nur wenig an die Jan-Brueghel'sche Richtung klingt das signirte Kirmessbild im Städel'schen Institut zu Frankfurt an. Es ist ein grosses Breitbild, das eher auf die älteren Flandrer aus der Zeit der beiden Grimmer hinweist. Man wird dieses Bild deshalb verhältnissmässig früh ansetzen müssen.[1]) Staelbemt ist 1580 zu

[1]) Andere Werke des Staelbemt werden genannt in Wien, Florenz, Kopenhagen, Madrid. Das Bild aus Wien (aus der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie) befindet sich seit einigen Jahren im Schloss Feldsberg als L. v. Uden. Es sieht aus wie eine alte Kopie nach einem P. Bril der mittleren Zeit und trägt auf der Rückseite einen alten Vermerk „Vom Baltasar Stalbemt." Für die obigen Erörterungen kommt

Antwerpen geboren; 1609 wurde er Freimeister der Sankt-Lukas-Gilde. Sein Tod fällt 1662. Danach würde man das etwas alterthümliche Bild um 1610 ansetzen.[1])

Zu nennen ist in unserer Gruppe von Landschaftsmalern noch Matheus Molanus, von dem ein sicheres Bild aus dem Jahre 1635 in der Dresdener Galerie zu finden ist. Ein

---

dieses Bild nicht in Frage. — In Couché's „Palais royal" ist eine feine kleine Landschaft unter dem Namen „Adrien Stalben" (ohne t) gestochen. Höchst wahrscheinlich ist Staelbent gemeint, da Staben kein Landschaftsmaler war (vergl. „Gemalte Galerien" 2. Aufl.) — Bei Winckler in Leipzig war 1768 eine kleine Dorfstrasse von Adr. Stalbent. 1789 verzeichnen Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen . . Sammlungen . . in Teutschland." (III. 73) eine Staelbemt'sche Landschaft aus dem Jahre 1650 im Ettling'schen Kabinet zu Frankfurt a. M. 1828 war auf einer Danziger Versteigerung ein Staelbemt'sches Bild von 1639: „Wettstreit des Apoll mit dem Pan". — Der Staelbemt in Kassel ist nicht sicher. In der Wiener Akademie habe ich vor Jahren No. 592 dem Staelbemt zugeschrieben (mit Vorbehalt), um dasselbe Bild später als David Vinckboons zu erkennen.

[1]) Ueber Adrianus Stalbent, der auf dem Stich von Pontius in Van Dyck's Ikonographie (Wib. 66) „pictor ruralium prospectuum Antverpiae" genannt wird und der im Jan Sysmus'schen Schildersregister (bei A) als „pictor Regis Angliae" und als thätig „in landschappen en kleine beeltjes" (in Landschaften und kleinen Figuren) vorkommt, ist allerlei in der Litteratur zu finden, besonders in den Liggeren, bei Van den Branden, Rooses, Woermann-Woltmann, J. Ph. v. d. Kellen (im Peintre-graveur Hollandais et flamand mit Abb.), Immerzeel, Kramm und anderen Künstlerlexika (beachtenswerth Füssli's Nachträge), sowie Descamps (I. 340), der in der Sammlung des Comte de Vence „un joli paysage avec des figures" von Staelbemt erwähnt. S. auch Hoet II, 169. Das Gemälde der Sammlung Schubart ist besprochen und abgebildet bei C. Hofstede de Groot „Sammlung Schubart" (München, Bruckmann 1894) hierzu auch Zeitschrift für bildende Kunst N. F. I, 192 und V. 218. — Das Madrider Bild des Stalbemt ist eine gemeinsame Arbeit mit dem jüngeren Peeter Brueghel. (Katalog von 1889 No. 1709).

weiteres befindet sich in der Sammlung der Frau Helene Vieweg-Brockhaus zu Braunschweig. Das Dresdener Bild (No. 1780 des Woermann'schen Kataloges) ist allerdings in jeder Beziehung schwächer als Jan Brueghel je gemalt hat. Auch das Braunschweiger Bild (Waldessaum mit der Signatur „M. Molanus“ darunter · „F · 1620“) wird wohl kaum Jemand mit Brueghel verwechseln können, wie interessant man es auch sonst finden mag und wie sehr man auch zustimmen muss, wenn der Holländer Molanus als ein Paralellmeister des flandrischen Jan Brueghel angesprochen wird.[1])

Als Nachahmer Brueghels muss auch Anton Mozart besprochen werden, obwohl er fern von den Niederlanden, hauptsächlich in Augsburg thätig war. Paul von Stetten sagt über ihn: „Anton Mozart war ein geschickter Maler in Landschaften und Figuren nach Breugels Manier. Sein Zeichen

[1]) Zu Molanus vergl. besonders Bredius in Obreen's Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis (VI 108, 174, 261) und desselben Erwähnung in „Zeitschrift für bildende Kunst“ (N. F. I. 192), wo er mit Adriaen van Stalbemt in Zusammenhang gebracht wird. Molanus war 1626 Dekan der Lukasgilde zu Middelburg. Er starb ebendort 1645. In Hoet's Katalogsammlung (II. S. 281) wird eine Landschaft des Molanus auf einer Amsterdamer Versteigerung von 1749 erwähnt. Bredius a. a. O. und Woermann in der Gesch. d. Mal. III, 859 erwähnen Werke des Molanus in der Sammlung de Stenrs im Haag. — Die oben genannte Sammlung Vieweg in Braunschweig, die ich vor mehreren Jahren gesehen habe, enthält wohl noch heute neben mehreren modernen Bildern eine ganze Reihe alter Meister u. a. ein offenbar frühes Werk des Pasqualino Veneto, zahlreiche alte Niederländer, darunter einen Petrus Christus, einen Meister vom Tode der Maria, eine Magdalena vom Meister der weiblichen Halbfiguren, 2 Landschaften von Jacob Grimmer und einen Avercamp (erwähnt im Jahrb. der kunsthist. Samml. d. A. H. Kais. H. Bd. XV) gute Holländer z. B. einen Ruisdael Isaaksz, einen Jan Steen, N. Maes, eine frühe R. Ruysch, einen späten van der Meer den jonghen.

war ein unter das A gesetztes M. Man rühmt seine starke und beständige Farbengebung. In den Gewändern hatte er Dürers Geschmack".[1]) Mozart war um 1617 für das Stettin-Pommer'sche Fürstenhaus thätig. Das Meiste und Wichtigste, was sich von ihm erhalten hat, steckt im Pommer'schen Kunstschrank des Berliner Kunstgewerbemuseums[2]). Ausserdem kenne ich von ihm ein monogrammirtes Bild in der Augsburger Galerie, ein anderes in der fürstbischöflichen Sammlung zu Kremsier, endlich ein Gemälde auf Stein im Schloss Ambras. Das letztgenannte Bildchen (Durchzug durch's rothe Meer ca. 0,40 breit) ist in den Farben schon sehr verblasst. In den Gewändern oft abwechselnd Blau und Roth. Monogrammirt.[3])

Das Bildchen in Kremsier, dessen Monogramm erst von mir erkannt worden ist, fällt in's Jahr 1610 (Monogramm und darunter die Jahreszahl in gelben Zügen links an einem Baume). Es ist eine Landschaft mit einem Teiche rechts und vielen Figuren, die allerwärts vertheilt sind (auf Kupfer br. 0,49, h. 0,33). Hier hat Mozart wenig Verwandtschaft mit Jan

---

[1]) Kunst-Gewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg (1779 bis 1788) I. S. 283. Sehr beachtenswerth auch Nagler's Monogrammisten I. No. 887 f., ferner F. K. G. Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen . . . Sammlungen . . in Teutschland" (III. 1789, S. 320). In einem (wie es scheint nicht mehr erhaltenen) Stammbuche Philipp's II., Herzogs zu Stettin-Pommern sind zwei Blätter von A. Mozart enthalten gewesen. Vergl. Al. Pinchart: „Archives des arts" II. 15 fs. Weitere Litteratur in den folgenden Anmerkungen.

[2]) Der Kunstschrein, ausschliesslich der Malereien ist von Julius Lessing eingehend besprochen worden im Jahrbuch der Köngl. preuss. Kunstsammlungen.

[3]) Das Monogramm ist ungefähr nachgebildet in dem Heft von A. Ilg und W. Boeheim „Das Schloss Ambras in Tirol" (1882) S. 126.

Brueghel, vielmehr nähert er sich diesmal dem Anton Mirou.[1]) Ueber das monogrammirte Augsburger Bildchen giebt der Marggraf'sche Katalog im Allgemeinen Aufschluss. Doch ist zu bemerken, dass das Monogramm auf Seite 184 vollkommen falsch wiedergegeben ist. In Wirklichkeit ist's eine Art gothischen A mit einem kleinen lateinischen M in der Mitte, das frei steht (links unten, etwas undeutlich). Eine Jahreszahl vermochte ich nicht mehr zu lesen. Im Allgemeinen ist dieses Bild Brueghelartig, doch unterscheidet es sich von Jan Brueghel's Bildern durch geringere technische Routine, besonders aber durch das dunkle Grünblau in den Gewändern und ein dunkleres Ziegelroth, als es bei Jan Brueghel vorkommt, der bekanntlich gern hellen Zinnober und hellen Ultramarin in den Gewändern neben einander stellt. Alle Figuren sind hier plumper und mehr unbeholfen als bei Brueghel. Das Gras sieht wie gekämmt aus. Die Verhältnisse eines grossen (sehr sorgfältig durchgebildeten) Tagfalters und einer Eidechse im Vordergrunde sind verfehlt. Diese Thierchen sind augenscheinlich zu gross gerathen.

Was die Bildchen des Mozart im Pommer'schen Kunstschrein anbelangt, so sind sie zwar nicht monogrammirt, aber nach den sonst bekannten sicheren Werken nicht zu verkennen. Eine gewisse Beglaubigung (die sich wohl urkundlich noch befestigen lässt), liegt darin, dass auf der alten Uebersicht der Betheiligten auch „Antoni Mozart Mahler" (als No. 27) vorkommt. Sein Bildniss findet sich auf dem Ueberreichungstableau, dessen Landschaft offenbar von Mozart selbst herrührt und dessen Figuren von Kager gemalt sein dürften. (Auch der Maler Kager kommt in der Liste vor; als No. 7). Im Kunstschrank selbst

---

[1]) Dieses Bildchen lernte ich kennen, als es im Januar 1896 zu H. Prof. Vict. Jasper nach Wien zur Wiederherstellung gesendet worden war.

ist zweifellos von Mozart gemalt das Deckblatt für die Apotheke. Auf diesem ist einerseits Hippokrates dargestellt u. z. als Thieranatom und in einer Landschaft. Allerlei Volk kommt aus der Stadt herbei, ihn zu verlachen. (Diese Seite stimmt vollkommen zu den übrigen sicheren Werken des Mozart, insbesondere zum Augsburger Bildchen. Viele rostrothe Sträucher sind auffallend, die bei Jan Brueghel niemals vorkommen. In der Farbenzusammenstellung hier wieder ein unreines dunkles Zinnoberroth und ein Blaugrün von mittlerer Dunkelheit) Andererseits sind drei Scenen aus der Praxis des Arztes dargestellt: die Berufung, das Heilen und die Bezahlung.

An den Innenseiten der Thürflügel finden sich noch vier kleine Mozart'sche Bilder: zwei Seestücke und zwei Landschaften. Hier tritt die Nachahmung eines Paul Bril und Jan Brueghel am deutlichsten hervor. Mozart malte hier hellweissgrüne Töne in der Landschaft und blaugrünes Wasser.[1])

Ein Bildchen, das nach meiner vollen Ueberzeugung von A. Mozart ist, aber eine Zeit lang für einen Jan Brueghel gegolten hat, befindet sich beim Consul Weber in Hamburg. Woermann's Katalog der Weber'schen Galerie giebt es einem unbekannten Vlamen um 1610. Vorher, als das Bild noch in der Sammlung Bossi in Wien war, führte man es als Jan Brueghel. Alle Kennzeichen aber, die ich oben für Mozart angeben konnte, kehren hier wieder. Auch die Kleinigkeit, dass eine viel zu gross gezeichnete Fliege vorne im Bilde vorkommt, ist vielleicht zu beachten. Die eigenthümlichen Merkmale Brueghel'scher Technik und Farbengebung fehlen aber hier. Dennoch ist etwas Brueghel'sches daran, u. z., wenn ich

---

[1]) Das Studium des Kunstschreins wurde mir durch Herrn Dr. von Falke freundlichst erleichtert, wofür ich nachträglich meinen besten Dank sage.

meinem Gedächtniss trauen darf, die Composition. Wenigstens habe ich vor dem Münchener Brueghel mit der Kreuzigung Christi (No. 681 des Reber'schen Kataloges; von 1598) den bestimmten Eindruck erhalten, dass ich darin das Vorbild zu dem angeblichen Brueghel bei Bossi zu erblicken habe. Eine Vergleichung mittels Abbildungen ist noch zu machen.[1])

Vielen Raum hat es in Anspruch genommen, all' die Maler zu behandeln, deren Werke ab und zu mit Jan Brueghel'schen Landschaften verwechselt werden. Und dabei wurde noch nicht einmal der ganze europäische Bildervorrath bis auf den letzten Tropfen ausgepresst. Doch war's nicht überflüssig, hier ins Breite zu gehen. Die Sicherheit der Bestimmung wächst mit der Anzahl der Gegenproben, die angestellt werden. Mit voller Sicherheit wird erst der auf Jan Brueghel bestimmen können, der die Brueghel-ähnlichen Meister alle kennt. Der Analogieschluss allein: wenn diese und jene Bilder sichere Jan Brueghels sind und wenn ich an einem zu bestimmenden Bilde Eigenschaften wahrnehme, die auch auf den sicheren Brueghels vorkommen, so ist auch das zu bestimmende Bild von Brueghel; dieser Schluss allein ist nicht zwingend. Unbedingt, das ist ja klar, müsste auch der Beweis erbracht werden, dass jene gemeinsamen Eigenschaften gerade für Jan Brueghel characteristisch sind, also nicht auch bei anderern Malern vorkommen. Hier kann man keineswegs so bequem arbeiten, wie mit mathematischen Grössen etwa $a = b = c = d = B$ und $x = a$ also auch $x = B$. Für das Vergleichen

---

[1]) Von dem Bilde bei Bossi war die Rede im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV. S. 66, wo ich es schon auf A. Mozart bezogen habe. Ein babylonischer Thurmbau der Sammlung Klinkosch in Wien ist ebenfalls von mir auf Mozart getauft worden (vergl. Repert. J. K. W. XIV. S. 235.)

von Gegenständen, die so raffinirt gemacht sind, wie es bei guten Bildern der Fall ist, kann uns höchstens das allgemeine mathematische Schema vorschweben. Statt der Buchstaben Bilder einzusetzen, wird gewiss Niemand wagen. Sogar, wenn wir annehmen wollten, dass die kleinen Buchstaben a bis d des Schemas stets die Eigenschaften bedeuten, die für die Werke eines und desselben Meisters B typisch sind, hat eine derlei Erörterung nur theoretischen Werth. Denn die Schwierigkeit liegt nicht in allgemeiner Denkform, sondern in der klaren Umschreibung der charakteristischen Merkmale. Für manche derselben reicht die Sprache nicht aus. Hier tritt die Abbildung einigermassen ergänzend ein. Anderes lässt sich wieder recht gut in Worte fassen. Jedes Kind weis, was man unter spitzig, stumpf, rund, weich, hart, breit, schmal, dünn, grob, fein, orangegelb, blutroth zu verstehen hat. Nennt man also die Pinselführung eines Malers z. B. spitzig (ich erinnere an die des jüngeren David Teniers), so findet der Ausdruck bei jedem gesunden Menschen so viele Gedankenverbindungen vorbereitet, dass man darauf rechnen kann, diese Pinselführung durch die Benennung spitzig wirklich von einer weichen runden Behandlung unterschieden zu haben (wie sie etwa bei Paulus Moreelse, Abraham de Vries und vielen anderen holländischen Malern vorkommt).

Ob die Pinselstriche breit und derb stehen gelassen wurden, wie bei einem der modernsten Stürmer, Max Slevogt, oder ob sie mit grösster Sorgfalt in ihren Grenzen verwischt und verwaschen sind, wie bei einem Chevalier van der Werff, das lässt sich recht wohl durch Worte ausdrücken. Wollte man's recht weit treiben, so könnte man nachmessen, dass Slevogt noch breiter malt als Tintoretto, Franz Hals und Rembrandt. Leider werden Ausdrücke, wie oben einige ge-

nannt sind, oft ganz gedankenlos gebraucht, so dass man unlängst zu lesen bekam, Slevogt hätte eine harte! spröde!! „fast derbe“ Pinselführung. Unbedingt ist anzurathen, dass Jemand, der über Malerei schreibt, recht viel zusieht, wie gemalt wird. Am besten ist's, er greift selbst zu Pinsel und Palette.

Nicht alle sprachlichen Ausdrücke in der Malerei, deren man Dutzende anführen könnte, sind von gleicher charakteristischer Kraft, und solche, die eine subjective Beimischung haben, sind hier so gut wie unbrauchbar. Spricht Jemand von einem entzückenden Madonnenantlitz, von einem wundervoll blauen Himmel, so gehört das in den Bereich der älteren Aesthetik. Bestimmen wird man damit keine Bilder. Nur objectiv beschreibende Ausdrücke, die nun freilich recht unpoëtisch und trocken sind, haben hier Geltung. Wonnegewäsch weiche weit von uns, wenn wir des Bestimmens walten. Das Gemäldebestimmen ist ein ernstes Studium, und wer an verhaltenen lyrischen Gedichten leidet, wird wenig Gefallen an der Charakteristik einzelner Maler finden. Wie bei aller geistigen Nahrung ist es auch hier immer nur eine Gruppe von Menschen bestimmter Anlage, denen dieselbe Kost zusagt. Es Allen recht zu machen, ist noch Niemandem gelungen. Daraus schöpfe ich die Ermuthigung, in der geistigen Zergliederung der Gemälde fortzufahren, auch wenn sich manches empfindsame Denken dagegen sträuben sollte.

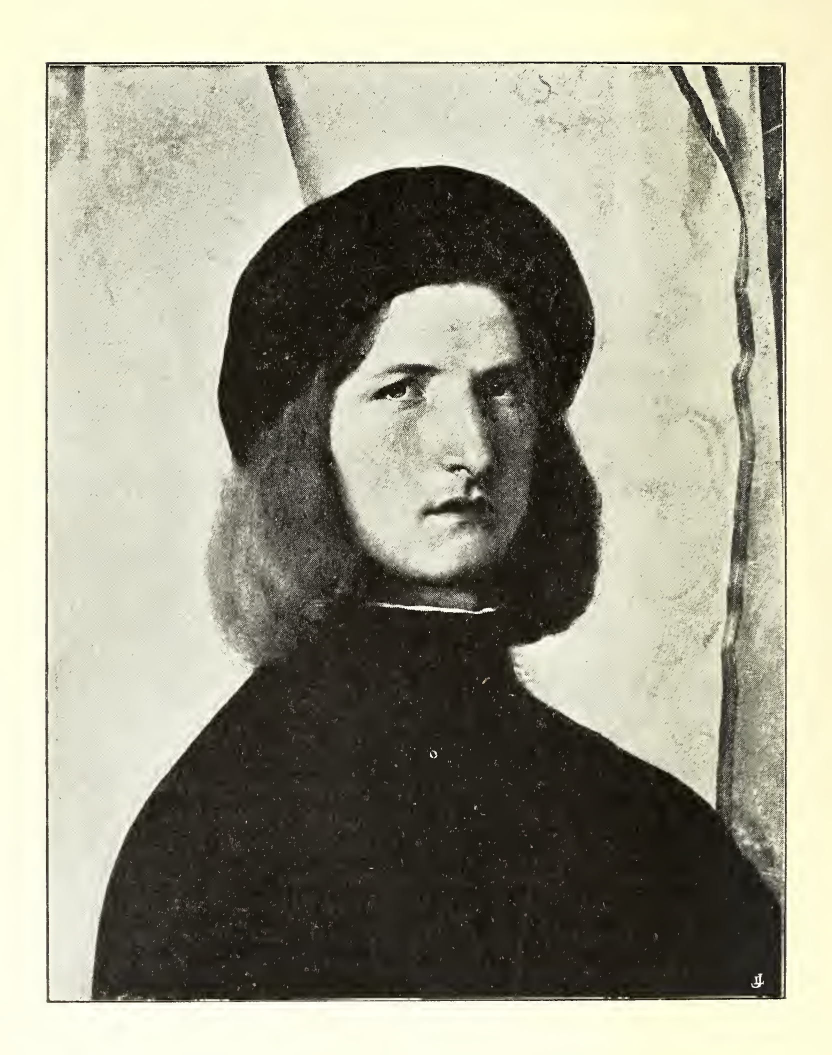
An einigen Landschaften haben wir uns schon versucht. Unter den Darstellungen von Menschen wollen wir Bildnisse auswählen, die, wie man weiss, am schwierigsten in ihrer Malweise zu charakterisiren sind, sicher viel schwieriger als Blumenstücke und Stillleben jeder Art, obwohl auch bei diesen weniger der Gegenstand der Darstellung, als die Art der Wiedergabe zur

Erkenntniss des Malernamens führt. Das Was der Darstellung ist wohl bei den Bildnissen am allergleichgiltigsten. Ob das dargestellte Wesen alt oder jung, ob männlich oder weiblich, ob von regelmässigen Zügen oder von merkwürdig verbildetem Antlitz, das Alles giebt beim reinen, künstlerisch bedeutenden Bildniss nicht den mindesten Anhaltspunkt für die Ermittlung des Autors. Die Malweise allein kann Auskunft geben (wobei ja fortwährend von signirten Bildern und von jeder geschichtlichen Beglaubigung abgesehen wird, bei denen es sich in erster Linie nicht um die Bestimmung der Malereî, sondern um die kritische Prüfung der Signatur oder urkundlichen Beglaubigung handelt, wenn der Malername festgestellt werden soll).

Ich will einen der spiessigsten Fälle hier durchsprechen. Dieser betrifft ein Porträt in der kaiserlichen Galerie zu Wien, das der Reihe nach schon allen erdenklichen Benennungsversuchen und Wiedertäuferbestrebungen zum Opfer gefallen ist. Bald wies man auf Masaccio, auf Franciabigio, bald begnügte man sich mit altflorentinisch oder gar ferraresisch. Dann wurde es barbarisirt und auch einmal auf Giulio oder Jacopo Francia bezogen und insgeheim noch anderen Malern zugewiesen.[1])

---

[1]) Vergl. die Kataloge der Wiener Galerie vom Krafft'schen bis zum neuesten Führer; ferner Ant. R. v. Perger: Kunstschätze Wien's (wo mitgetheilt wird, dass der weisse Vorhang bis zur Restaurirung des Bildes zwischen 1825 und 1836 dunkel übermalt war) Waagen: Kunstdenkmäler von Wien (I, S. 67), Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der ital. Malerei (Deutsch von Jordan, II, 123), dort wird das Bild für ferraresisch angesprochen, „Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst" IV, 114, Otto Mündler's Hinweis auf Jacopo de Barbari, C. v. Lützow: die Belvederegalerie, Text S. 70 ff. und Radirung. (Mittheilung von Morelli über das Wiener Porträt). Morelli meint, es sei ein in Flandern ansässiger Italiener durch Jacopo de Barbari dargestellt-



Die Abbildung wird die Kundigen alsbald an das verhältnissmässig kleine Bild erinnern, das nach Mündier's und Giovanni Morelli's Vorgang gegenwärtig als Jacopo de Barbari[1]) katalogisirt ist. Um von sicheren Grundfesten aus-

---

Morelli selbst veröffentlichte seine Ansicht in den verschiedenen Ausgaben seiner kunstkritischen Studien. Das „Zuschreiben" an de Barbari wird bei Morelli in fast komischer Weise übertrieben. Man denke an die Zeichnung der Sammlung Habich, an die der Sammlung Bertini.

[1]) Die Litteratur über Jacopo de Barbari ist seit den einschlägigen Abschnitten bei Huber u. Rost, Bartsch, Passavant, seit Nagler's Monogrammisten (III, No. 1842) seit Galichon's Studie (1861), seit dem Artikel in Jul. Meyer's Künstlerlexikon, seit Thausing's Dürer und Lermolieffs Studien ganz beträchtlich angewachsen. Die Streitigkeiten zwischen Thausing und Ch. Ephrussi haben vielleicht anregend auf das Studium des venetianisch - deutschen Meisters gewirkt (Zur Polemik vergl. hauptsächlich Ch. Ephrussi „Ueber Jacopo de' Barbari und das Heller'sche Altarbild von Dürer", Wien, Carl Fromme 1877, sowie desselben Autors Artikel in der Gazette des Beauvarts 1876 und die 2. Auflage des Thausing'schen Dürer 1877 schrieb auch Sidney Colvin über Barbari im „Portfolio", 1882 H. Thode im Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen „Dürer's antikische Art". Der Abschnitt über de Barbari in Woermann-Woltmann's Geschichte der Malerei (II, 1882, S. 347) äussert schon Bedenken gegen Lermolieff 1883 Sokolowski (in polnischer Sprache). Von Wichtigkeit waren die Urkunden über Jacopo aus dem Jahre 1500, die im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses" (III, S. VII, VIII. XV, XXVI) mitgetheilt wurden und die seither mit und ohne Quellenangabe wiederholt benutzt worden sind. Der „Archivio storico dell' arte" (Bd. IV und VIII) sowie die „Gazette des beaux-arts" (1896, II 329 f.) hat gelegentlich von De Barbari und seinen Werken gehandelt (vergl. auch B. Berenson: Lorenzo Lotto (1895) S. 34 ff. und desselben: „The venetian painters" (2. Aufl. 1895) 3.80. (Das Bild bei Weber fehlt.) Zusammenfassend, wenn auch vielleicht etwas rasch geschrieben ist der Text zur Publication der internationalen chalkographischen Gesellschaft von 1896. — Ganz im Allgemeinen erwähne ich die Litteratur, die sich an die Sammlung der Erzherzogin Margarethe in Mecheln, an

zugehen, müssen wir unbedingt der Reihe nach die beglaubigten Werke des Künstlers durchnehmen und uns an die wenigen bekannten Daten seines Lebens erinnern.

Dem, zu bestimmenden Wiener Bilde, stelle ich zunächst in Abbildung das beglaubigte Christusbild in Dresden gegenüber. Das Untergewand hat man sich roth vorzustellen (etwa wie Kirschen oder Rosen) in mehreren Abstufungen. Der Mantel ist blau. Hintergrund dunkel. Alles flüssig gemalt. Die Andeutungen des Heiligenscheines, die Litzen am Hals und Oberärmel sind gelblich.[1])

Das wichtigste unter den, mir bekannt gewordenen Bildern

---

den Anonimo Morelliano und an die Erwähnungen des Jacopo de Barbari bei Dürer knüpft. — Ueber den Archivfund Gurlitt's, wonach Jacopo de Barbari von 1503 bis gegen 1505 im Dienste des Kurfürsten Friedrichs des Weisen gestanden hat, vergl. die Münchener „allgemeine Zeitung" 29. April 1895 (Beilage), Repertorium für Kunstwissenschaft 1895 (XVIII) S. 113 und Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VI. S. 336. — Eine dem Barbari zugeschriebene Zeichnung in Florenz No. 1341, eine andere in der Sammlung Habich (No. 3 der Eisenmann'schen Publication), eine weitere von Berenson ihm zugeschriebene im Louvre (Abb. in der Gazette des Beauxarts 1896, II), eine in der Sammlung Bertini und eine im Dresdener Cabinet. — Die heilige Familie (Pass. 26) ist reproducirt in der, bei Paul Neff in Stuttgart (ca. 1880) erschienenen Publication „Die Kunst für Alle". Ueber die Stiche de Barbari's im Schedel'schen Codex der Münchener Bibliothek vergl. A. Springer in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und hist. Denkmäl. 1862 (S. 80). Der Oberkörper der Judith (B. No. 1) abgebildet bei Fr. Lippmann „Der Kupferstich", 2. Auflage S. 69. — Zuschreibungen von Bildern: in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VIII. S. 96 f. und im Repert. f. K. W. XIX, 265. — Noch andere Litteratur oben im Text.

[1]) Für einige Ergänzungen meiner Notizen über das Dresdner Bild bin ich Herrn Director Woermann in Dresden zu Dank verpflichtet. Ueber die Beglaubigung vergl. Jahrb. d. pr. K. S. XIII.



des Jacopo de Barbari ist ein Sittenbild in der Sammlung des Consuls Weber in Hamburg, von dem ich leider keine Abbildung bieten kann, das aber ziemlich gross im Archivio storico dell' arte (Band IV) nachgebildet ist. (Siehe die Anmerkung über die Barbari-Litteratur). Das Bild bei Weber ist in mehrfacher Beziehung interessant, nicht nur für die Beurtheilung der Malweise des Barbari, sondern auch für die Feststellung seines Monogrammes, endlich auch in Bezug auf die Darstellung. Das Hamburger Bild beweist, dass Jacopo de Barbari und der Meister mit dem Merkurstabe identisch ist.[1]) Denn auf dem dunklen Hintergrunde steht in reinlichen, hellen Zügen: „IA. D. BARBARI“; darunter findet sich die Jahreszahl M. D. III und der Merkurstab.

Die Darstellung betrifft einen Vorwurf, welcher von der deutschen Kunst nicht selten benutzt worden ist, nämlich das verspätete Liebesbedürfniss des Greises, der von den Reizen eines jungen Mädchens bezaubert wird. Der ältere Cranach und seine Werkstätte haben diesen Gegenstand so oft dargestellt, dass man hier ganz unwillkürlich auf die sächsische Kunst des 16. Jahrhunderts hingelenkt wird. Der Zusammenhang ist vielleicht nicht ganz so zufällig, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte. Denn erst jüngst hat man durch Cornelius Gurlitt erfahren, dass Jacopo de Barbari 1503 bis gegen 1505 in Diensten des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen gestanden hat. Wie leicht kann Cranach, der ja immer ein wenig nach dem Süden schielte, auch wenn er durch sein Geschick im deutschen Vaterlande festgehalten

---

[1]) Auf die Frage nach den verschiedenen Benennungen des Meisters gehe ich übrigens hier nicht weiter ein. Muss man es doch heute für ausgemacht ansehen, dass Jacopo de Barbari, Jacob Walch und der Meister mit dem Merkurstabe identisch sind.

wurde, von der Komposition des italienischen Meisters zu seinen Bildern mit den verliebten Alten angeregt worden sein. Hat er doch auch einen Christus nach Jocopo de Barbari copirt (es ist das Bild der Dresdener Galerie), wie Cust vor mehreren Jahren nachweisen konnte. Cranach nahm das Brauchbare so ziemlich, wo er es gerade fand. Langdauerndes ängstliches Suchen und feines Abwägen des Vorwurfes lässt sich in Cranachs Werken nicht nachweisen. Er hat z. B. auch den kleinen Dürer'schen Christus von 1506 in eines seiner Bilder aufgenommen, wenn auch nicht sklavisch kopirt und ein wenig vergröbert und entgeistigt, so doch überhaupt entlehnt, nachempfunden. Dürer's Werk, auf das ich hier anspiele, ist ehrwürdigen Bilderfreunden wohl noch aus der Sammlung des Directors Jos. Daniel Boehm in Wien[1]) bekannt. Die jüngeren Generationen haben es in ihrem Gedächtniss mit der Dresdener Galerie verbunden, wohin das kleine Wunderwerk nach der Versteigerung der Boehm'schen Sammlung gekommen ist. Das Cranach'sche Bild mit dem nachgeahmten Christus hängt in Seebarn in der Sammlung Seiner Excellenz des Grafen Hans Wilczek. Es ist erst nach Dürer's Tode gemalt und trägt das Datum 1538.[2])

---

[1]) Vorher befand er sich in der Galerie Festetits, wovon die Galeriestudien noch erzählen werden.

[2]) Die Abweichungen der beiden Christusfiguren von einander sind unwesentlich. Bei Cranach ist der Winkel, unter dem die Arme weggestreckt sind, ein etwas anderer. Das Lendentuch ist (wohl absichtlich) in andere Massen gebracht. Dagegen ist alles Wesentliche, der Blick, der geöffnete Mund, die Haltung der Finger und Zehen meist bis in's Kleine beibehalten. Alles ist indess ein wenig verallgemeinert, vergröbert; eine Nachempfindung von immerhin echt Cranach'schem Charakter. — Etwas freier benutzt kommt der Dürer'sche Christus auf einem Bilde aus Cranach's Werkstätte vor, das im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt verwahrt wird.

Das umgekehrte Verhältniss, dass de Barbari durch Cranach angeregt worden wäre, ist ganz und gar nicht wahrscheinlich Cranach wurde erst 1504 sächsischer Hofmaler. Vorher dürfte De Barbari von Cranach's Bildern kaum etwas zu Gesicht bekommen haben. Zudem ist auch kein Schatten von Berechtigung dafür geltend zu machen, dass Cranach schon vor 1503 Gemälde mit verliebten Greisen gemalt hätte. Dagegen spricht alles dafür, dass Cranach 1504 oder bald danach das Barbari'sche Bild kennen gelernt hat, das mit 1503 datirt ist.

Wir wollen das Bild noch näher betrachten. Ich muss nur bitten, dass sich der freundliche Leser die Abbildung im Archivio storico dell' arte aufschlägt und seinen Eindruck durch die folgenden Angaben etwas belebt. Wir haben uns das Mädchen, welches der Alte tröstet oder zu überreden sucht, hellblond, blauäugig vorzustellen, nicht allzu regelmässig gebildet, sondern mit einem etwas rhachitisch verbogenem Kopfe, wie ihn so viele Figuren auf Barbari'schen Stichen auch haben. Ihre Augen, desgleichen die ihres Beschützers oder Verführers, sind zu klein. Der schmale Mund ist (bei ihr und bei ihm) geschlossen, was ich ganz ausdrücklich bemerke, da man eine Zeitlang in nicht gerade glücklicher Weise einen halbgeöffneten Mund als bezeichnendes Merkmal der Köpfe des Jacopo de Barbari angesehen hat. Der Alte, dessen graublondes Haar eine rothe Kappe bedeckt, neigt seinen Kopf gegen den des Mädchens und ist offenbar damit beschäftigt, mit seinen Händen ganz sachte das saftgrüne Oberkleid von den Schultern der jungen Dame hinab zu streifen. Die Tracht des Mädchens verdient eine gewisse Beachtung, da sie auf den Italiener hinweist, der mit der Antike vertraut war. Das Unterkleid ist nämlich ganz augenscheinlich als Chiton gedacht, der über der Schulter befestigt von dort herabhängt und so einen

Theil der Brust frei lässt. Gestickte Streifen von hellbrauner Färbung ziehen sich vorne durch diesen Chiton, dessen Falten in auffallender Weise an die Gewänder auf zwei Kupferstichen des Jacopo de Barbari erinnern, an die Judith und die Heilige Catharina von Alexandrien. Kleines straffes, langgezogenes Gefältel. Ueberhaupt giebt es so viele Uebereinstimmungen zwischen diesem Gemälde und den Kunstdrucken desselben Meisters, dass ein geübtes Auge auch ohne jedes Monogramm die Zusammengehörigkeit dieser Werke erkennen müsste. Da hat man die gezierte Neigung des Kopfes bei dem Frauenzimmer, die der Künstler anwendet, da sind die aufgetriebenen Fingerspitzen der schlecht gezeichneten Hände, die zu kleinen Augen in einem leicht hydrocephalem Kopfe, die auffallend schmale Nase, der kleine Mund und was nur sonst noch zwischen einem Kunstdrucke und einer Malerei übereinstimmen kann.

Auch mit allen sicheren Werken des Pinsels, die man von De Barbari kennt, stimmt das Hamburger Bild merkwürdig überein, so nach meiner Erinnerung mit dem Brustbilde Christi der Sammlung Friedrich Lippmann[1]) (später bei Fräulein Gabriele Przibram, vor Kurzem nach Brüssel gebracht) mit dem beglaubigten Christus in Dresden, mit dem monogrammirten Christus in Weimar. Alles fein zart, fast ängstlich weich; süsslich gefärbt; Köpfe und Hände flach, duftig modellirt. Soweit ich Einzelheiten vor den Bildern dieses Meisters notirt habe, stimmt auch die Behandlung der Haare in feinen Strichen beim Weimarer Christus und beim Hamburger Bilde vollkommen

---

[1]) Vergl. „Catalog einer Sammlung von Gemälden altdeutscher und altniederländischer Meister“ (Sammlung Lippmann) Wien 1876 (H. O. Miethke), wo das Monogramm nachgebildet ist und ältere Litteratur verzeichnet steht.

überein. Ein Stillleben mit de Barbari's Monogramm in der Augsburger Galerie lässt sich zur Vergleichung nur insofern heranziehen,[1]) als es eine feine, sorgsame etwas unmännliche Technik aufweist, wie sie auf den anderen sicheren Werken des Meisters ebenfalls auffällt. Von dem sicheren Bilde des Jacob Walch, das ehedem bei Galichon in Paris war, seither aber verschollen zu sein scheint, muss ich hier absehen, da ich eigene Notizen darüber vermisse[2]). Die meisten monogrammirten Bilder und Kunstdrucke des Jacopo de Barbari dürften aus einer Zeit stammen, als der Künstler entweder schon in Deutschland beschäftigt war, oder als er wenigstens schon den Einfluss Dürer'scher Kunst erfahren hatte. Von den datierten Bildern weiss man dies ja sicher. Nun wollte man unserem Maler aber am jeden Preis auch Werke aus seiner italienischen Zeit aufhalsen. Zunächst setze man voraus, dass der Künstler, der um 1450 in Venedig geboren sein dürfte, schon längst malerisch thätig war, bevor er nach dem Norden gekommen ist. Marc-anton Michiel erwähnt schon im frühen 16. Jahrhundert Arbeiten des Jacopo de Barbari, die zu Venedig beim Cardinal Grimani zu sehen waren. Die sind wohl nicht aus Deutschland dahin gekommen, leider aber absolut nicht mehr nachzuweisen, da man nicht einmal weiss, was sie dargestellt haben.[3]) Die grosse Ansicht von

---

[1]) Es ist übrigens in Photographie leicht zu haben.

[2]) Nach Mündler's Mittheilungen im Julius Meyer'schen Künstlerlexikon (II. 710 f.) ist die Farbe des Bildes dünn, aber glänzend. „In den Köpfen und im Faltenwurf der Gewänder hat dasselbe grosse Uebereinstimmung mit den Stichen Barbaris". Das Bild ist zwar monogrammirt, aber nicht datirt.

[3]) Jul. Meyer's Künstlerlexikon spricht von einem Bildnisse des Jacopo de Barbari von 1472, verwechselt dabei aber den Miniaturisten Jacometto mit Jacopo de Barbari.

Venedig, im Jahre 1500 zuerst herausgegeben, ist weder signirt, noch monogrammirt, noch urkundlich als Werk des Jacopo de Barbari beglaubigt. So sehr auch viele Kunstfreunde und Kenner davon überzeugt sind, dass diese Ansicht Venedigs auf unseren Künstler zurückgeht, so sehr ich zugeben muss, dass durch eine Vergleichung mit den sicheren Werken wenigstens die Figuren auf dem Plane dem Barbari zufallen, so ist doch eine Einführung des Planes als eines sicheren Werkes des Barbari vorderhand entschieden verfrüht[1]). Eine besonnene Forschung muss eingestehen, dass wir ein beglaubigtes Werk von Jacopo de Barbari, das mit Sicherheit in seine venezianische Periode versetzt werden könnnte, nicht kennen.

Morelli-Lermolieff hat mit einem, wie es scheint, ganz missglückten Aperçu in die Frage nach den Werken der italienischen Zeit des Jacob Walch viele Verwirrung gebracht. Dem sonst meist sehr vorsichtigen Kenner italienischer Gemälde fiel es einmal ein, die Figuren am Onigodenkmal in San Niccolo zu Treviso auf de Barbari zu beziehen, ohne nur den mindesten urkundlichen Anhaltspunkt dafür zu haben, dass de Barbari überhaupt in Treviso thätig war. (Ueber das Onigodenkmal vergl. C. v. Lützow: Kunstschätze Italiens S. 23; Abb. S. 43 und 53.) Sogar eine stichhaltige stilkritische Begründung bleibt Lermolieff hier schuldig. Der halb geöffnete Mund und die runden Schädel sind die führenden Merkmale. Die signirten Gemälde de Barbari's wurden von Lermolieff so gut wie gar nicht beachtet. Die Zuschreibung des Wiener Porträts an Jacob Walch (erst durch Mündler, dann durch Morelli) steht und fällt mit der Annahme des

[1]) Hierzu auch die Gründe, die Emil Jacobsen im Archivio storico dell' arte (1895, S. 106 f.) geltend gemacht hat. Vergl. auch die übrige schon oben angegebene Litteratur.

halb geöffneten Mundes als Charakteristikon. Diese Annahme ist aber falsch, wie wir an dem Hamburger Bilde feststellen konnten, auch wenn sonst gelegentlich bei De Barbari ein halb geöffneter Mund vorkommt. Ein solcher findet sich doch auch bei anderen Meistern nicht selten, z. B. kommt er auch bei Giulio und Giacomo Francia vor. Die angebliche Charakteristik in den vorstehenden oberen Lidern ist hinfällig.

Der Urheber des Wiener Bildnisses, dieses fest und sicher, trocken und hart gemalten Brustbildes ist zweifellos ein Norditaliener, der ja dem Meister des Onigodenkmals in Treviso allerdings nahe zu stehen scheint. Wer soll aber mit den stark verrestaurirten Wandmalereien des Onigodenkmals noch verlässliche Vergleichungen anstellen, wer kann ferner beweisen, dass das Onigodenkmal von De Barbari mit Malereien versehen worden ist? Was etwa zu Gunsten der Benennung Barbari beim Wiener Bildniss vorgebracht werden könnte, wäre das Lindenholz als Malgrund, das auf Mitteldeutschland hinweist, wenngleich nicht mit zwingender Beweiskraft. Daneben der unleugbare italienische Charakter des Bildes, das um 1500 fallen muss — ergo Jacopo de Barbari. Ein Scheinbeweis ist dies aber. Das Bild kann ganz wohl, trotz der Unterlage von Lindenholz (wenn diese überhaupt die ursprüngliche ist) in Italien entstanden sein und passt so wenig zu dem wichtigen, gewiss in Deutschland entstandenen sicheren Bilde bei Consul Weber in Hamburg, dass wir die Benennung Barbari doch noch ein wenig in der Schwebe lassen wollen.

Für Jacopo oder Giulio Francia, die auch für dieses Bild genannt worden sind, spricht ja doch ebenfalls Manches. Man kann annehmen, dass der vermuthlich nicht lange vor 1487 geborene Jacopo und der 1487 geborene Giulio schon mit etwa fünfundzwanzig Jahren eine hohe Reife erlangt haben.

Wenn man schwache Bilder aus der Bottega des Francesco Francia an manchen Orten für Werke des Jacopo oder Giulio Francia ausgiebt, so ist dies durch die Werke, die von Giulio und Giacomo signirt sind, nicht gerechtfertigt, da diese sicheren Bilder ein bedeutendes können, freie Beherrschung der Kunstmittel gar deutlich erkennen lassen. Man erinnere sich an die Tafeln in Bologna, Parma, Berlin.[1]) Dass auch andere Augen als die meinen die Verwandtschaft zwischen Jacopo Francia und dem angeblichen Jacopo de Barbari (in Wien und am Onigodenkmal) herausgefunden haben, möge man aus Folgendem entnehmen: jener grosse Kupferstich mit einem weiblichen Brustbilde, der als Seltenheit in der Wiener Hofbibliothek bewahrt wird, und den Friedrich Lippmann vor Kurzem vermuthungsweise dem Jacopo de Barbari geben wollte, hat vorher bei Passavant als Werk des Jacopo Francia gegolten. Eine treffliche Abbildung dieses Kopfes gab die internationale chalkographische Gesellschaft im Jahre 1889. Den Namen Francia für das Wiener Bild hatte ich in einem

[1]) Giulio und Jacopo Francia sind noch nicht sicher getrennt, da sie häufig zusammen gemalt haben. Ihre Bilder sind dann II Francia . . FF signirt. Sichere Bilder mit ausgeschriebenem Vornamen kennt man meines Wissens nur von Jacopo. In Madrid ist eine gemeinsame Arbeit des Vaters Francesco mit einem der Söhne zu sehen (aus dem Jahre 1518). Das Bild in Parma ist ein gemeinsames der beiden Söhne, ebenso eine Tafel in den Galerien zu Bologna und Berlin. Zu Bologna in San Giacomo maggiore, in der Capella Bentivoglio ist ebenfalls eine gemeinsame Arbeit der Söhne erhalten u. z. mit der Inschrift „IOHANNI BENTIVOLIO . II . FRANCIA AVRIFEX PINXIT“, deren Deutung allerdings Meinungsverschiedenheiten zulässt. Die zahlreichen dem Jacopo Francia zugeschriebenen Zeichnungen in Lille sind doch kaum als sicheres Material zur Vergleichung zu benützen. — Photographien nach Giacomo Francia kenne ich von Braun in Dornach von Alinari und Naya.

Vortrage im wissenschaftlichen Club in Wien genannt.[1]) Ich will hier nicht gerade die Benennung des Wiener Bildes auf Giulio oder Giacomo Francia als überzeugend hinstellen, möchte sie aber dennoch nicht so ohne Weiteres fallen lassen. Wenn für Barbari der halb offene Mund zu sprechen scheint, so könnte man mit demselben Rechte für die Söhne Francia die Wiedergabe einer Warze im Gesicht anführen, die auf dem sicheren Bilde in Bologna und auf dem Wiener Porträt vorkommt. Mit solchen vereinzelten Merkmalen wird aber nichts bewiesen. Höchstens kann man sie im Zusammenhang mit anderen verwerthen. Zweifellos viel wichtiger als Mund und Warze ist die kräftige, trockene Malweise des Wiener Bildes, und diese weist denn doch viel mehr auf eine Verwandtschaft mit den beiden jüngeren Francias hin als auf eine mit dem flüssig malenden Jacob Walch.

In seinen ersten Erörterungen betonte Morelli besonders die Lampe auf dem Wiener Bilde als Beweis für eine Entstehung nördlich von den Alpen. Diese Lampe hatte für

---

[1]) Vergl. das Monatsblatt dieses Clubs vom Jahre 1888 Nummer vom 15. März. — Damals machte ich auch auf ein weibliches Bildnis in der Pinakothek zu Padua aufmerksam, das von derselben Hand sein dürfte, wie das Wiener Bild. Zu den Francia's sind die bekannten Werke von Crowe und Cavalcaselle, von Morelli, die Handbücher für Geschichte der Malerei und einige Galeriekataloge und Lexika einzusehen, sowie die betreffenden Abschnitte der Kupferstichlitteratur. Einiges findet sich auch in der Litteratur über italienische Medailleure und in der über Bronzeplaquetten. Als altes Hauptwerk über die Francias und die zeitgenössischen Maler nenne ich C. C. Malvasia „Felsina pittrice“ (1678) S. 53 ff.) Werthvolle Mittheilungen über diese Malergruppe stammen von Venturi in Gnoli's „Archivio storico dell' arte“ Bd. III. Von Belang sind auch G. Milanesi's Noten zu Vasari in den Vite III, 558 ff., da Gualandi's Funde an urkundlichem Material dort mit verarbeitet sind.

Morelli sogar „einen vlämischen Charakter“[1]), was mir unbegreiflich ist, da Morelli doch derlei Lampen noch in neuerer Zeit in norditalienischen Küchen vorfinden konnte, ganz abgesehen davon, dass eine ältere Lampe ungefähr von derselben Form im Museo civico zu Modena erhalten ist. Später spricht Morelli nur davon, dass das Lämpchen wenigstens für ihm „sehr nordisch in der Farbe“ sei. Die Lampe bringt mich noch auf den folgenden Gedankengang. Das fragliche Porträt in Wien zeigt als Beigabe eine eiserne Lampe. Giebt es nicht auch etwas Eisernes auf einem sicheren Werke des Jacopo de Barbari, das man zur Vergleichung hereinziehen könnte? Und hier kommt uns sofort der eiserne Handschuh in's Gedächtniss, der auf dem inschriftlich beglaubigten Stillleben in der Augsburger Galerie zu sehen ist. Wäre das Wiener Bild von demselben Maler und ungefähr im selben Lebensalter geschaffen worden, so müsste denn doch gerade in der technischen Behandlung dieser Kleinigkeiten eine auffallende Uebereinstimmung zwischen beiden Bildern auffällig sein. Diese zu beweisen, dürfte schwer fallen, da auch hier wieder das Werk des Barbari sich zarter erweist als der kräftige Strich auf dem Wiener Bilde. (Vergleichung ebenso im Gedächtniss ausgeführt, wie mit Zuhilfenahme von Photographien).[2])

Ein weiterer Grund spricht noch gegen Jacopo de Barbari, wenn er etwa als sächsicher Hofmaler das Bild ausgeführt haben sollte, nämlich das Costüm. Dieses führt uns ungefähr ebenso bestimmt, wie die Lampe hinweg von Sachsen und

---

[1]) Vergl. C. v. Lützow's Belvederewerk, Text S. 69. Späterhin spricht Morelli nur davon, dass das Lämpchen wenigstens für ihn „sehr nordisch in der Farbe“ sei.

[2]) Die oben eingefügte Abbildung des Wiener Bildes ist leider seitlich zugestutzt, so dass ich auf die ältere Photographie verweisen muss.

nach Italien. Morelli wollte das Wiener Bild gar in den Niederlanden gemalt sein lassen, wo Jacopo de Barbari in seinen alten Tagen als Hofmaler der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich, der Statthalterin der Niederlande thätig war. Nun frage man sich: ist das die Weise eines Alternden, die auf dem Wiener Bilde zum Ausdruck kommt? ist das die spätere oder späteste Phase einer Stilentwicklung, die wir an den Gemälden Barbari's um 1503 genau kennen gelernt haben? Das wagt wohl Niemand zu bejahen.



Die Urheberschaft Jacopo de Barbari ist also nach reiflicher Ueberlegung der ganzen Sachlage eher unwahrscheinlich, als wahrscheinlich bei diesem schwer zu bestimmenden Bilde. Es wäre ein psychologisches Räthsel, wenn derselbe Künstler, der 1503 den verliebten Alten der Galerie Weber gemalt hat, der offenbar in Deutschland die oben erwähnten Christusbilder geschaffen und (wie wir annehmen wollen) die Figuren auf der Ansicht von Venedig vor 1500 gezeichnet hat, auch das Brustbild, um das wir uns hier streiten, producirt haben sollte. Wer sonst hat's aber gemalt?

Hier möchte ich in aller Knappheit darauf hinweisen, dass eine Vergleichung mit den Werken eines Carpaccio, Lazzaro Sebastiani, Giov. Mansueti (von diesem wird hier der Kopf eines Knaben aus dem Barbarobilde der Wiener Galerie nachgebildet; Photographie und Cliché von J. Löwy in Wien), ferner mit den Arbeiten der Vivarini, des Bartolomeo Veneto, des Palqualino Veneto, der Bellinis, des Cima da Conegliano, Catena, Bissolo, Rondinello, Baldassare Carrari, Boccacino da Cremona, Marco Marziale, G. Buonsignori, Gerolamo da Sta Croce, Montagna und noch anderer, die ungefähr mit dem Urheber des Wiener Porträts gleichzeitig sind, zu keiner sicheren Namengebung geführt hat. Auch von keinem der bolognesischen (durch erhaltene Bilder vertretenen) Zeitgenossen des Francia scheint unser Bild abzustammen. Ich müsste hier eine ganze Geschichte der norditalienischen Malerei um 1500 schreiben, wollte ich die angedeuteten Vergleichungen alle gewissermassen vor den Augen des Lesers durchführen.

In einem so heiklen Falle, wie im vorliegenden, ist sogar die Entscheidung schwierig, ob Original oder Kopie. Engerth's Katalog hält das Bild für eine Kopie, und es ist wirklich schwer, diese Anschauung hier mit zwingenden Gründen zu widerlegen. Man orientirt sich über die Frage der Eigenhändigkeit, mit Sicherheit, wenn es sich um einen bestimmten Maler handelt, von dem man viele Werke kennt. Dies trifft hier keineswegs zu. Man erkennt Kopien leicht als solche, wenn sie technisch schwach sind und in dieser Beziehung ein auffallendes Missverhältniss zur gewandten Komposition erkennen lassen. Auch diese Erleichterung fehlt in unserem Falle; denn das Bild ist gut und sicher hingesetzt. Dies beweist aber noch nicht die Originalität. Es hat sehr gute Kopisten gegeben. Talente ersten Ranges haben gelegentlich kopiert.

Das besprochene Bildniss der Wiener Galerie diene uns als Beispiel für jene stilkritischen Aufgaben, die eben einstweilen nur sehr unvollkommen zu lösen sind. Ein Buch, das vom Gemäldebestimmen handelt, hat nach meiner Ansicht die Verpflichtung, ebenso auf das Vorhandensein wichtiger Lücken im gegenwärtigen Können aufmerksam zu machen, wie auf die sicheren Fälle, in denen die Wissenschaft zu einer genauen überzeugenden Benennung verholfen hat.

Die Abbildung aus dem Gemälde des Giovanni Mansueti, die vorhin eingestreut wurde, ist nicht ohne besondere Absicht gewählt worden. Sie ist ein Ausschnitt aus einem grossen Bilde, kann aber dessenungeachtet, nach den individuellen Zügen beurtheilt, als Bildniss gelten. Sie soll dazu anregen, auf den zahllosen Gemälden, auf denen Heilige und Stifter so oft der Porträtmalerei zugehören, gerade die Köpfe dieser Personen recht fleissig zu studiren, um danach doch noch einzelne Bildnisse zu bestimmen. Dieser Gedankengang ist keineswegs neu, aber gewiss noch zu wenig ausgenützt.

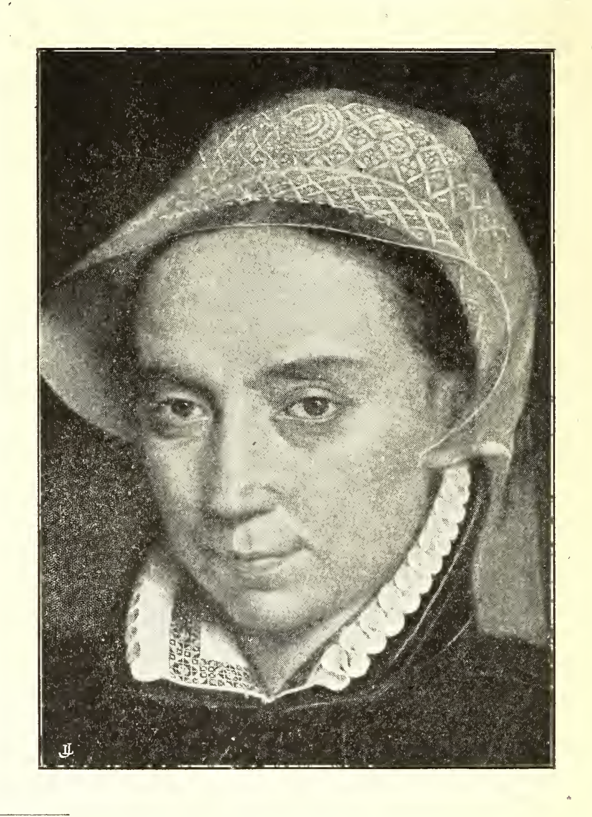
Wenn hier noch andere Abbildungen aus bekannten Bildern gegeben werden, so geschieht dies nicht mehr im Zusammenhang mit besonderen Erörterungen über einzelne Bilder, sondern nur im Interesse einer allgemeinen Erörterung. Diese zielt dahin, dass es ein Vortheil, ja eine Nothwendigkeit bei der Betrachtung und Beurtheilung von Bildern ist, gelegentlich vom Ganzen abzusehen und die Aufmerksamkeit auf Einzelheiten zu lenken. Zu diesem Zweck sind wieder Ausschnitte gewählt worden, weil diese an und für sich Besonderes, Einzelnes hervorheben und vom Gesammteindruck loslösen. Bilder, die wir längst kennen, wirken in Ausschnitten betrachtet, wieder als lebhafte neue Eindrücke, während sich bei der wiederholten Betrachtung desselben Ganzen leicht die Theil-

nahme abstumpft. Gewählt wurden: Holbein's Jane Seymour aus der Wiener Galerie (Photographie und Cliché von J. Löwy in Wien), des älteren Frans Pourbus monogrammirtes



Bildniss von 1568 aus der Dresdener Galerie (Photographie von O. Tamme in Dresden, Cliché von J. Löwy in Wien), Hanns Müelich's männliches Bildniss von 1540 aus der Wiener Galerie (Reproductionen von J. Löwy), zu dem ich

neuerlich bemerke, dass es mit dem Monogramm bezeichnet ist, welches das M (Majuskel) in kleiner Ausführung in der unteren Hälfte des H zeigt, wogegen sonst in Müelich's Signatur H und M neben einander stehen und gleich gross sind.[1]



---

[1]) Vor Jahren habe ich die Frage aufgeworfen, ob die Bilder mit dem Müelich-fremden Monogramm, wirklich von dem genannten Maler sind, da sie auch in der glatteren Malweise von anderen, den sicheren Werken Müelich's abweichen. Auf der Rückseite des Wiener Bildes kommt der Name Hans Mädl vor, der ja aller Wahrscheinlichkeit nach

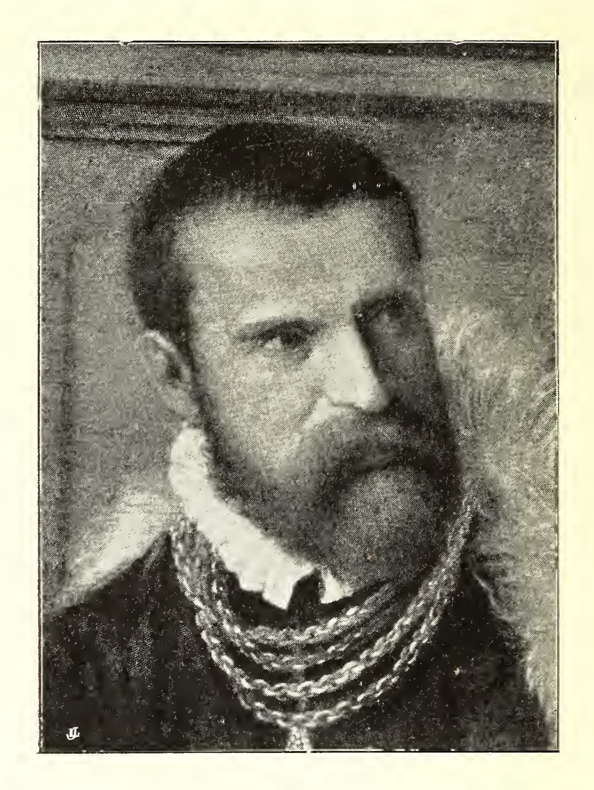
Ferner bilde ich ab die Köpfe aus Tizians Stradabildniss und aus Tintorett's Venierporträt. (Die Gemälde sind bekanntlich in der Wiener Galerie.) Fast mit derselben



Berechtigung, wie die Köpfe könnte man auch die Hände als Ausschnitte photographiren lassen. Auch allerlei Kleidungs-

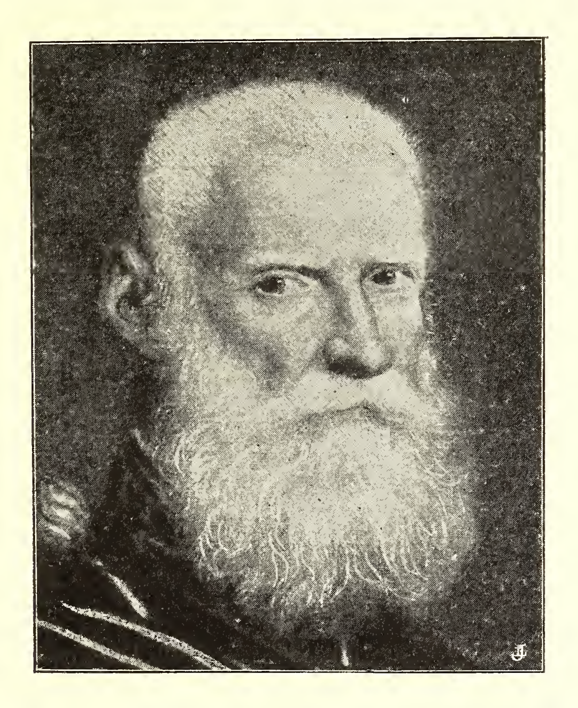
sich auf den Dargestellten bezieht, aber auch der Name des Monogrammisten sein könnte. In einem der nächsten Hefte komme ich ausführlich auf Hans Müelich zurück.

stücke, Schmuck, anderes Beiwerk, was überhaupt sonst noch an Bildern vorkommt, könnte man in Reihen abbilden, so wie man es im Einzelnen an den Bildern zu studiren hat, um die charakteristischen Merkmale, die „Kennzeichen"



einzelner Künstler aufzufassen. Dies gilt ja für Alles, was überhaupt je gemalt worden ist, Menschen, Thiere, Pflanzen und Kunstwerke in unübersehbarer Mannigfaltigkeit. Man weiss es längst aus der Handschriftenkunde, dass die menschliche Hand auf Kleinigkeiten, die sich oft wiederholen am wenigsten

achtet und dass eine grosse Anzahl von Bewegungen beim Schreiben und beim Malen (um gar nicht vom Modelliren oder von handwerklichen Verrichtungen zu sprechen) rein reflectorisch und unbewusst verlaufen. So werden solche Bewegungen, die dann auf der Bildfläche fixirt erscheinen für das Individuum



bezeichnend, charakteristisch, wie es auch z. B. die Gangart, die Grussbewegung, die Sprache, das Lachen für so viele Menschen ist. In der Malerei ist's nicht nur die Pinselführung als solche allein, die individuell ist, sondern auch die Auffassung oft wiederkehrender Nebensachen, wie Gewandfalten, Knöpfe, Fingernägel, Finger, Hände, Haarbüschel, Ohren, Augenlider,

Augensterne, Baumblätter, Zweige, Aeste, Stämme, Steinchen, Gräser. Gar selten wird ein Bild von Anfang bis zu Ende in den Einzelheiten vom Maler ganz neu wieder nach der Natur studirt. Gewisse malerische Formeln werden der Regel nach, sei es aus dem Gedächtniss, sei es nach einmal gemachten Studien wiederholt. Diese mehr oder weniger gedankenlosen Wiederholungen typischer Züge sind es nun, die uns am leichtesten klar werden und die uns bei der Charakterisirung eines Malers die besten Dienste leisten. Dies ist eine alte Erkenntniss, deren Wurzeln und Entwicklung einmal gründlich studirt werden sollte. Ich führe eine Stimme aus dem Jahre 1805 an, die zum Mindesten beweist, dass es nicht die modernste Stilkritik ist, welche uns gelehrt hat, auf Mundwinkel, Lippen, Nasenlöcher und derlei kleinere Formen zu achten, wenn wir ein Bild oder eine Zeichnung bestimmen wollen. Göthe schrieb z. B. Folgendes in „Winkelmann und sein Jahrhundert“ (1805, S. 296 f.), als er die Ueberschreitungen der Nachahmer des Michelangelo besprach und die Weise eines Heinr. Füessli kennzeichnen wollte. „Es sind runde klotzende Augen, geblähte Nüstern der Nase, bei geschlossenen aufgezogenen Lippen, niederhängende Mundwinkel u. dgl.“[1]). Dazu weist er auf Stiche nach Füessli hin, auf denen diese Kennzeichen recht deutlich seien. Göthe charakterisirt also zu seiner Zeit schon ungefähr ebenso, allerdings nur in vereinzelten Fällen, wie es in unseren Tagen mutatis mutandis Morelli gethan hat. Nicht zur Verkleinerung der Verdienste Morelli's sei dies

[1]) Ich erinnere mich nicht, dass in den Schriften über Göthe's Kunstanschauungen auf diese beherzigenswerthe Stelle wäre hingewiesen worden. Wenigstens finde ich darüber Nichts beim Durchsuchen der Arbeit R. v. Eitelberger's, des Buches von Th. Volbehr und einiger Götheschriften, in denen viel von bildenden Künsten die Rede ist.

gesagt, dem man ja doch das unbestreitbare Verdienst zugesteht, zuerst eine ausgebreitete Kennerschaft in wissenschaftlich brauchbarer Weise festgehalten zu haben. Morelli selbst weist bescheiden darauf hin, dass er nicht ohne Vorläufer ist.[1])

Die „Kennzeichenjagd" war eine Zeit lang das Ziel des Spottes für eine Richtung der Kunstwissenschaft, die hauptsächlich in ästhetischen Erörterungen und Schätzungen gipfelte und noch jetzt gipfelt. Der Spott hatte einige Berechtigung dort, wo man von gegnerischer Seite vermeinte, dass mit dem Auffinden der Kennzeichen auch schon der Geist eines Künstlers erfasst sei, dass die Kunstgeschichte schon alles geleistet hätte, wenn sie die charakteristischen Merkmale „aufgezeigt" hätte. Die Kennzeichenjagd ist gewiss immer nur Mittel zum Zweck; sie ist aber ein ausgezeichnetes, unerlässliches Mittel, um sich in der Unmasse von Kunstwerken zurecht zu finden. Erst muss man doch wissen, dass ein Bild z. B. von Dürer gemalt ist, bevor man es dazu benutzen kann, um in Dürer's Geist einzudringen. Um ein Bild aber als Werk eines bestimmten Meisters zu erkennen, muss man sich doch an die Kennzeichen halten, die eben für die Werke dieses Künstlers charakteristisch sind. Spott trifft in diesem Falle die, welche keine Kennzeichen zu finden und zu benutzen wissen und die vermeinen, nur so mit der Intuition und Empfindung ein Bild „bestimmen" zu können.

Bisher hatten wir es mit einem Bestimmen zu thun, das

---

[1]) Vergl. hierzu „Kunstkritische Studien über italienische Malerei" (Galerie Borghese, Vorwort S. VIII) — Zu dem Folgenden siehe Morelli a. a. O. und die Abhandlung „Princip und Methode" in demselben Bande. — Um Wiederholungen zu vermeiden, muss nochmals auf mein Handbuch der Gemäldekunde hingewiesen werden (Abschnitt über die Kunsthistorische Beurtheilung von Gemälden).

ohne jeden fremden Anhaltspunkt auszuführen war, mit einem Bestimmen, das nur auf der Malerei als solcher fusste, das seine Argumente vom Material, der Technik und dem Erhaltungszustand ableitete. Nicht ganz zutreffend, aber ziemlich allgemein, nennt man ein solches Bestimmen ein stilkritisches im Gegensatz zur Benennung von Bildern nach geschichtlichen Anhaltspunkten, wie man sie als Beglaubigungen verschiedenster Art kennt.

Welche Art von Benennung bietet nun grössere Sicherheit, die auf stilkritischem oder die auf historischem Wege gewonnene? Ganz unmöglich, diese Frage im Allgemeinen bündig zu beantworten. Gewöhnlich dürfte ein bestimmter Zusammenhang mit geschichtlichen Thatsachen uns geneigt finden, die grössere Sicherheit denjenigen Benennungen beizumessen, die sich aus einem solchen Zusammenhange ergeben. Auch müssen wir eingestehen, dass die rein stilkritische Bestimmung, eines Bildes vielleicht niemals zu demselben Grad von Wahrscheinlichkeit führen kann, wie die historische Bestimmung wenn diese nämlich unter günstigen Umständen mit Thatsachen und Zahlen rechnen kann. Man kennt nun aber auch Fälle, in denen die historische Beglaubigung ungemein schwach und unzuverlässig wird, ja sosehr in den Hintergrund tritt, dass eine gewissenhafte stilkritische Untersuchung mehr leistet, mehr werth ist, als ein gebrechlicher Bau historischer Vermuthungen.

Das Bilderbenennen mittels gefesteter geschichtlicher Anhaltspunkte hat übrigens als Grundlage für alles übrige Bestimmen zu gelten. Es muss feststellen, wo die beglaubigten Bilder zu finden sind und welchen Grad von Sicherheit die Beglaubigung hat. Erst dann hat die stilkritische Vergleichung Halt, wenn sie von feststehenden Vergleichungspunkten ausgeht. Wie anderwärts, handelt es sich auch bei Bil-

dern um schriftliche oder mündliche Beglaubigung, beide von unendlicher Abstufung der Zuverlässigkeit. Begreiflicher Weise ist das Abwägen der Stimmen, die für oder gegen eine Benennung sprechen, von grösster Wichtigkeit. Es wird nicht selten einen geübten Psychologen verlangen. Denn so platte Beglaubigungen, wie die, dass man selbst Zeuge war, wie ein Bild gemalt wurde, giebt es gar selten. Gewöhnlich ist es irgend eine Ueberlieferung, deren Prüfung nicht streng genug vorgenommen werden kann. Die Beurtheilung geschriebener Urkunden, die uns in vielen Fällen ein mehr oder weniger werthvolle Beglaubigung abgeben, wird durch die Diplomatik vermittelt. Es giebt genug Schulen, an denen diese Wissenschaft gelehrt wird, weshalb ich wohl weiterer Erörterungen hier überhoben bin. Nicht ganz so verhält es sich mit der Beurtheilung von Inschriften auf den Bildern, die auch dem im Allgemeinen geschulten Epigraphiker und Palaeographen ein besonderes Studium auferlegen würden. Einen kleinen Versuch einer Epigraphik der Galeriebilder habe ich in meinem Handbuch der Gemäldekunde gemacht. Obwohl einige wenige Einzelheiten zu berichtigen sind, meine ich doch, dass man auf der von mir gebotenen Basis weiter bauen könnte und sollte. Ich verweise für die Frage der Gemäldeinschriften daher auf die genannte ältere Arbeit.

Die Heraldik der Galeriebilder wäre ebenfalls eine Hilfswissenschaft, deren besondere Pflege dem Bilderbestimmen noch recht nützlich werden könnte. Der Denkmälervorrath für die Heraldik ist ein ungeheurer und die Litteratur ist nicht mehr leicht zu überblicken, so dass der Einzelforscher auf dem Gebiete der Gemäldekunde, der ohnedies auch Geschichte der Architektur, der Plastik, Costümkunde, Weltlitteratur, Culturgeschichte beherrschen und tüchtige technische Kenntnisse

besitzen sollte, nur in den seltensten Fällen mit gediegenen Kenntnissen auf heraldischem Gebiet wird dienen können Allerdings lässt sich die Zusammensetzung des Wissens Niemandem vorschreiben und vielleicht tritt schon morgen ein Gemäldekenner auf, der zugleich ausgebildeter Heraldiker ist. Die Bereicherung des Wissens mag kommen, woher sie will; sie wird immer erwünscht sein, wenn sie nur echt und gut ist.

Nachdem die Arbeit über die Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens vorgelesen war, unterhielt man sich noch lange über die angeregten Fragen. Allerlei Meinungen und Urtheile wurden darüber laut. Der angebliche Tizian, der zu all' den langen Erörterungen Anlass gegeben hatte, war nach gewissenhafter Prüfung als ein vorläufig unbestimmbares, in den wesentlichsten Theilen übermaltes venezianisches Bild erkannt worden. Darüber herrschte so ziemlich Einigkeit. Nur eine unangenehme Bemerkung fiel störend dazwischen. Sie ging von einem ästhetisch angelegten, übrigens wirklich fein begabtem Zuhörer aus. Vielleicht hatte er sich durch das „empfindsame Denken" oder die „lyrischen Gedichte" verletzt gefühlt. In etwas gereiztem Ton warf er nämlich ein, dass ihm alles Beachten des Technischen, das gewissenhafte, oft mühsame Aufsuchen der Pinselführung, des Malgrundes, das Begucken aus der Nähe jeden Genuss verderbe. Er wolle die Bilder aus einer Entfernung anschauen, welche ihm jedesmal die grösste Illusion vermittelt. Von seinem Standpunkte aus hatte er vollkommen recht. Doch hoffe ich, ihn mit folgendem Gedankengang etwas duldsamer gestimmt zu haben. Ich wies darauf hin, wie sehr es berechtigt, ja

geboten ist, die Beurtheilung einer Sache von verschiedenen Standpunkten aus zu versuchen. Der technische, der geschichtliche, der stilkritische Standpunkt sind vom ästhetischen ungeheuer weit entfernt, wobei von weniger bedeutsamen Gesichtspunkten ganz geschwiegen wird. Alle diese Standpunkte sind aber so gut wie gleich berechtigt. Dabei kann derselbe Beobachter, wenn er einen weiten kunstwissenschaftlichen Gesichtskreis hat, abwechselnd den einen und den anderen Standpunkt einnehmen. Unbedingt muss er sich aber darüber klar sein, wie grundverschieden die ästhetische Betrachtung von der stilkritischen ist. Sie sind so verschieden, wie ein Liebeslied von einer Küchenrechnung. Das Trennen kunstgeschichtlichen Schauens vom Geniessen, vom Gefühlstaumel, muss Jemand gelernt haben, wenn er in wissenschaftlicher Weise ein Bild beurtheilen will. Zu leugnen ist es nicht, dass darin für Manche eine Schwierigkeit, eine Unbequemlichkeit, vielleicht eine Unmöglichkeit gegeben ist. Wie im praktischen Leben nur all zu häufig durch grausam wahre „Rechnungen" das „Liebeslied" gestört wird, so geht's auch nicht selten bei der Beschäftigung mit Bildern. Gemälde, die ästhetisch ihren Zweck in sehr vollkommener Weise erfüllen und im Helldunkel von Räumen, deren Fenster reichlich mit Vorhängen oder bunten Scheiben verdeckt sind, für viele Betrachter als Gegenstände des Entzückens wirken, erweisen sich, an's Licht gebracht, als schwaches Zeug mit falscher Signatur, unrichtiger Benennung, an ungezählten Stellen übersudelt und (was besonders verstimmt) als nahezu werthlos. Wenn der Besitzer mehrmals Angebote gemacht hat, stellt sich's gewöhnlich heraus, dass so ein vielbewundertes Bild nahezu unverkäuflich ist. Dann ist sicher die ästhetische Freude durch unangenehme Associationen ziffermässiger Art

recht empfindlich gestört. Derlei Enttäuschungen sind nun durch's ruchlose Bestimmen verschuldet. — Man vergesse dabei nur nicht, dass die Enttäuschung zu vermeiden gewesen wäre, hätte man die Bilder bestimmt oder durch vertrauenswürdige Personen bestimmen lassen, bevor man sie kaufte, bevor man sie an die Wand hängte. Was ich noch überdies zur Vertheidigung der guten Sache des Bilderbestimmens vorbrachte, war ein Hinweis auf jene Fälle, in denen Bilder, die von ihren Besitzern ästhetisch gering geschätzt wurden, sich nach genauer Bestimmung als sichere werthvolle Arbeiten guter Meister herausgestellt haben.

Wie schon angedeutet, liess man sich durch meine Erörterungen überzeugen. Man gab zu, dass eine gefühlsmässige Betrachtung für's Bestimmen ganz belanglos ist. Hier ist verstandesmässige Arbeit zu leisten, die allerdings das „Unbewusste", halbbewusste mit benützt, aber nur dann wissenschaftliche Geltung hat, wenn sie ihre Behauptungen und Vermuthungen logisch stützt, womöglich beweist. Dies ist nur möglich, wenn sich der Bestimmende von Fall zu Fall so gründlich als möglich der Gefühle des Missfallens oder Wohlgefallens erwehrt. Denn diese sind unberechenbar und haben nur subjective Geltung. Eine Bestimmung aber kann für Andere nur dann überzeugend sein, wenn sie auf objectiver Grundlage ruht.

Hier zeigt sich's auch wieder, wie grundverschieden die Schätzung des Wohlgefallens (das Schönfinden) von der Beurtheilung der Künstlerischen Güte ist. Die subjective ästhetische Schätzung bleibt unbrauchbar für's Benennen der Bilder, wogegen die Beurtheilung der Qualität, von objectiven Merkmalen abgleitet, immerhin auf's Bestimmen von Einfluss sein kann. Ein trefflicher Colorist wird auch in schwachen

Stunden kaum etwas stimmungsloses malen, ein vorzüglicher Zeichner pflegt keine missverstandenen Linien und Formen aus der Hand zu geben. Talentvolle Maler zeigen häufig ein jahrelanges Anwachsen der Güte in ihren Arbeiten. Im Greisenalter sinkt die Qualität. Lauter Anhaltspunkte, die von Gut und Schlecht genommen sind und gelegentlich beim Bestimmen verwerthet werden.

Laien sind gewöhnlich anfangs geneigt, einen unbewusst ästhetischen rein gefühlsmässigen Standpunkt einzunehmen. Haben sie aber Freude an Gedankenarbeit, so gehen sie bald zur verstandesmässigen Beurtheilung über, die je nach Umständen in unübersehbarer Mannigfaltigkeit ausgeübt wird. Solchen Laien ist es auch klar, dass ein Erforschen der Denkvorgänge beim Gemäldebestimmen keineswegs zu verwerfen ist, ja sogar, dass erst dadurch Klarheit in die ganze Angelegenheit gebracht werden kann.

Verzeichniss der Malernamen und Kunstorte.

Nachtrag zu S. 54 und zur Abbildung: das Dresdner Bild ist nach einer photographischen Aufnahme von O. Tamme in Dresden phototypisch nachgebildet. — Zu S. 60: ein kleines Bild mit einem Vogel, das in der Galerie Layard dem De Barbari zugeschrieben wird, ist in keiner Weise beglaubigt.



Aus einigen Besprechungen über **Jacob von Falke's** Lebenserinnerungen:

Die Grenzboten:

Jacob von Falke, der ehemalige Direktor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie und wohl der genaueste Kenner des Kunstgewerbes unter den Deutschen, legt uns selbst die Summe seiner Lebensarbeit dar, besser als ein anderer es vermöchte, und darum ist das Buch, abgesehen von seinem mannigfachen unterhaltenden Inhalte, für jeden, der sich in Deutschland mit dem Studium oder auch nur der Betrachtung der Kunst beschäftigt, höchst belehrend.

Die Kunst für Alle:

Eine Quellenschrift für die Geschichte des modernen deutschen Kunstgewerbes.

Vossische Zeitung:

Die Erinnerungen werden auch die mit Genuss lesen, die den kunstgewerblichen Bestrebungen ferner stehen.

Mittheilungen aus dem Buch- und Kunsthandel:

Über den Lebenserinnerungen des Verfassers liegt ein helles, freundliches Licht, ein urkräftiges Behagen, wie es nur der Mensch empfinden kann, der die Gewissheit hat, ehrlich und redlich den schweren Lebenskampf durchgekämpft zu haben.

Münchener allgemeine Zeitung:

Fachmänner und Laien schulden Falke Dank für das Buch, in dem er von einem schönen, reich erfüllten Leben als Forscher und Kenner, als Organisator und Autor, als Hausvater und Weltmann schöne, reiche Rechenschaft giebt.

❦

Blätter für litterarische Unterhaltung:

Jacob von Falke's Erdentage haben im Kreise des Kunstgewerbes tiefe Spuren zurückgelassen. Er hat ein Recht, am Abend seines Lebens uns von seines Daseins Fahrt und Würde zu erzählen. Die folgenden Generationen aber haben die Pflicht, sich am Lebensgange trefflicher Männer ein Beispiel zu nehmen, wie man seine Persönlichkeit ausbaut, jenes höchste Glück der Erdenkinder.

❦

Universum:

Falkes Name ist mit der Geschichte des Kunstgewerbes und der nach ästhetischen Grundsätzen ausgeführten Dekoration von Kleid, Geräth und Haus so eng verknüpft, dass jeder, der sich mit kulturhistorischen Studien ernstlich befasst, der grundlegenden Werke des Autors nicht entbehren kann. Bei einem so arbeitsvollen und erfolgreichen Leben, wie es Falke geführt hat, muss eine Selbstbiographie naturgemäss mehr bedeuten, als eine Aufzählung rein persönlicher Erlebnisse, sie ist gleichzeitig ein Abriss der Geschichte unserer neueren kunstgewerblichen Bestrebungen, unserer Museen und Ausstellungen.

❦








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00593 4167

